Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 10

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Manifest eines Einzelnen

Es gibt Menschen, die keinem Verein und keinem Klub, keinem Klüngel und keiner Koterie, keiner Partei und keiner Fraktion, keinem Ausschuß und keinem Komitee, keiner Genossenschaft und keiner Gewerkschaft, keinem Rat der Soldaten, der Arbeiter, der geistigen Arbeiter, der Bürger angehören. Nie und nimmer in ihrem Leben und auch in dieser Zeit nicht. Es gibt Menschen, die allein, einsam, Einzelne sind.

Auch diese Menschen haben das Geschehen dieser Wochen als wundervoll erlebt, haben die Art, wie es geschah, als wundervoll empfunden. Sollten sie allein es nicht aussprechen dürfen? Sollten sie allein draußen bleiben müssen?

Auch diese Menschen — gerade diese Menschen — lieben die Freiheit, nicht als Parole einer Partei, sondern als innerstes Erlebnis, als tiefstes Herzensbedürfnis, als einzige Atmosphäre, in der sie atmen können. Sollen sie allein ihrer nicht teilhaftig, ihrer nicht froh werden dürfen? Darum, weil sie einzelne sind, weil sie auf die Macht und Unterstützung verzichten müssen, die Zahl, Zusammenschluß und Organisation verleiht?

Aber schließt euch doch an! — ruft ihr uns zu — wer hindert euch daran? — Wir können es nicht. Nicht weil wir in unserem Einzelnstehen einen Vorzug, einen Aristokratismus erblicken, sondern weil wir so sind, wie wir sind. Hier gibt es keine Wahl, nur Notwendigkeit. Es ist unsere Natur, die uns zwingt, allein zu bleiben, wie es euere Natur ist, sich zusammenzuschließen. Und wenn wir darauf stolz sind, so ist es nicht Eitelkeit einer besonderen Kaste, sondern der Stolz, sich zu sich, zu seiner Natur zu bekennen.

Wenn es je eine Zeit gibt, sich zu seinem Selbst zu bekennen, so ist sie jetzt gekommen.

Soll der Einzelne davon ausgeschlossen sein? Er allein ausgeschlossen von der neuen Freiheit, von der Freude Aller über die neue Zeit?

Soll ihm allein die Möglichkeit genommen werden, seine Gaben zu nutzen, Kräfte, von denen er strotzt, vielleicht mehr als andere, dem Dienste der Zeit und der Allgemeinheit zu weihen? Er ist vielleicht die beste politische Feder seiner Nation, ihre schärfste politische Intelligenz, beherrscht das Räderwerk der historischen und der heutigen Geschehnisse wie kein Zweiter, besitzt allein das Gehör des Auslands, ist wie geschaffen, bei den kommenden Friedensverhandlungen die Sache seines Vaterlandes mit Erfolg zu vertreten: soll er davon fernbleiben müssen, weil er es verschmäht hat, sich einer der bestehenden politischen Fraktionen anzuschließen? Oder: er ist vielleicht der anerkannte Meister seines Faches, derjenige, der seinem Beruf bisher nie geahnte Möglichkeiten geschaffen hat, der den

Ruf deutscher Kunst und des deutschen Theaters weit über die Grenzen des Reiches getragen hat: soll der Kompetenteste in den Dingen seines Gebietes ungehört bleiben, weil er zwischen rivalisierenden Kollegen, die ihn beneiden und anfeinden, und demagogischen Bilderstürmern, die Kunst proletisieren wollen, isoliert steht? Oder: er ist vielleicht der feinste, witzigste, beweglichste Kopf seiner Zeit, ihr stärkster Versteher und Anreger, zu lebhaft, um an irgendeiner Strömung unberührt vorüberzugehen, aber sich selbst zu treu um sich *einer* ganz zu verschreiben: muß er von dem ihm gebührenden Platz, an dem er endlich die Möglichkeit gefunden hätte, seine Anregungsfülle zu verwirklichen, verjagt werden, weil alle die Bewegungen, über die er hinausgewachsen ist, gemeinsam über den Einzelnen herfallen?

Hat nicht der Einzelne Augen? Hat nicht der Einzelne Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer wie die anderen? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und hat nicht der Einzelne dasselbe Recht, seine Kräfte zu brauchen, zu lieben, zu glühen, zu hoffen? Auszusprechen, was er hofft? Auszusprechen, was er von der neuen Zeit hofft?

Hier will Einer, in den kürzesten Worten, aussprechen, wonach er sich sein ganzes Leben gesehnt hat und wovon er aus tiefstem Grunde seines Herzens glaubt, daß es jetzt Erfüllung werde:

Autonomie des Einzelnen. Sie hat nur eine Grenze: die Autonomie des Anderen.

Schrankenlose Freiheit der Rede, der Schrift, der Kunst, des Gedankens.

Freizügigkeit. Heute noch in allen Ländern der deutschsprechenden Heimat, morgen in der ganzen Welt. Für den Einzelnen soll es keine Grenzschwierigkeiten, keine Paßvorschriften, keinen Meldezwang geben. Er soll wohnen, wandern, reisen dürfen, wo es ihm beliebt. Die heute Feinde sind, werden es morgen nicht mehr sein und dann soll die ganze Welt sich öffnen und Heimat sein für die, denen Internationalität nicht ein politisches Schlagwort ist, ein Aufrufen neuer Bünde zu neuen Kämpfen, sondern eine Wirklichkeit ihres Lebens, ein Leben zwischen den Nationen, in den Kulturen aller Nationen, genau so geliebte, wohnliche Heimat, wie für die national Fühlenden der enge Grenzbezirk ihres Kirchturms.

Beseitigung des militärischen Wesens bis auf den letzten Rest. Ein Ende dem Kriege in allen Formen: dem Menschenmörder, dem Kulturvernichter, dem unfruchtbaren Prinzip der Zerstörung und Negation, dem bösen Feinde der Menschheit und des Geistes; nicht bloß dem Kriege mit Feinden, auch dem Kriege mit Bürgern des eigenen Landes, dem Kriege um Meinungen, dem angeblich friedlichen Kampfe ums Dasein mit Mitbewerbern und Rivalen: denn nicht der Krieg ist der Vater aller Dinge, der Frieden ist es. Darum weg mit dem Kriege als heroischem Ideal, als Erfüllung des Willens zur Männlichkeit, als Prinzip der Erziehung und „Ertüchtigung". Dies Eine hat sich die Menschheit blutig genug erkauft: daß der Militarismus verschwinde; nicht bloß der Militarismus der Offiziere, sondern auch der Militarismus der Mannschaft; und nicht bloß aus Kasernen, Kanonenfabriken und dem Haushalt der Völker, sondern auch aus den Herzen und Seelen; und mit ihm die Uniform, nicht bloß der Trachten, sondern auch der Geister. Das Ergebnis militaristischer Disziplin und Schulung: befehlen können und gehorchen können, wir wollen beides gründlich verlernen, niemandem Herr, niemandem Knecht. Ein anderer Begriff von Heroismus verdrängt den kriegerischen; wir glauben auch an seinen passiven Heroismus nicht mehr, Heroismus ist nicht passiv: wir bemitleiden die, die sich willenlos zur Schlachtbank kommandieren lassen, aber zum Heroismus gehört Selbstbestimmung, Bewußtheit, freie Wahl und eigener Wille. Wir lassen uns das Kriegerideal nicht aufdrängen, das den Träumen der Hausknechte und Nähmädchen von soldatischer Männlichkeit entspricht: nicht Brachialismus, Brutalität, Ellenbogenstärke und Machtgier, sondern Geistigkeit, Güte, Takt und Selbstbeherrschung sind uns die Eigenschaften des Mannes.

Verschwinden der alten Parteien. Nie war der Moment günstiger, mit diesem schlimmsten Erbe der Vergangenheit aufzuräumen, als jetzt. Die Herzöge sind gefallen: werft ihnen

ihre Mäntel und Mäntelchen nach! Sollen wirklich noch einmal die alten Fahnen, die Fetzen der alten Fahnen herausgesteckt werden? Bloße Namen wesenloser Ideologien, Gespenster von Ideen, die nicht mehr sind, Lügen, mit denen sich brutaler Klassenegoismus drapiert. Soll wirklich noch einmal ein ganzes Volk in Schichtungen gespalten werden, die nur der Schichtung wegen da sind, deren einziger Zweck es ist, Führerambitionen und vereinsmeierische Herdeninstinkte zu befriedigen? Partei war nur Mittel zum Zweck, aber das Mittel hat seinen Zweck vergessen und ist größenwahnsinnig geworden. Das System der Parteien und Fraktionen, dieses verrottete System vorgefaßter, apriorischer Meinungen und Überzeugungen ohne Sinn und Wirklichkeit, ohne wirklichen Zweck muß endlich ersetzt werden und kann ersetzt werden durch die Realitäten des täglichen, arbeitenden Lebens. Die Arbeitsgemeinschaft ist die natürliche Zelle organischen Wachstums. Nichts wirkt versöhnlicher als gemeinsame Arbeit, nichts ist fruchtbarer als Gegensätze und Meinungsverschiedenheiten, die sich aus ihr ergeben. Sie sind wahr, denn sie sind aus Wirklichkeiten geboren, nicht aus Fiktion und Vorurteil, und sie führen weiter, weil ein gemeinsamer Wille Schaffender zur Ordnung und Synthese drängt, ebenso wie Parteiung von vornherein Verwirrung und Differenzierung bedingt. Die Arbeitsgemeinschaft ist die einzige Form der Organisation, in der kulturelles Wirken individuell Schaffender, bisher in der Parteifessel zur Ohnmacht verdammt, lebensmöglich wird.

Laßt uns von der Tat zum Werk übergehen! Denn um jede Tat weht etwas Selbstisches, Gewaltsames, fast Verbrecherisches: aber im Werke steckt des Lebens tiefster und bester Sinn. Statt Kampf und Partei die Arbeitsgemeinschaft, statt des **Staates** und **bureaukratisch polizeilicher Autorität herrschaftslose Autonomie,** statt des Zieles individuelles Sein, in der neuen Freiheit aufblühend und sich selbst erfüllend, statt der Tat das Werk, statt des tätigen Geistes der schöpferische: und dann wird, vom Zweck genesen, das private, das individuelle Leben der Einzelnen mit seinen von allen staatlichen und kapitalistischen Zwängen befreiten schöpferischen Kräften der geschändeten Kultur zur neuen Heimat, zum eigentlichen Zentrum werden.

Arthur Kahane

Dogo

Von Kasimir Edschmid

Wir haben diese Gebirgswochen mit unendlichen Himmeln und Segeljagden uns fabelhaft durchsüßt.
Glanz von Sternen aus Herbststurm gesogen . . . Frauenherzen auf die Laternenspitzen Rottachs gespießt.
Sahen die wilde Dirne Ella nachts weinend und im Hemd im Wolkenbruch der Hauptstraße stehn — — — — —
Aber waren Dogos Hüften im seidenen Badeanzug nicht königlicher als die Linie des Ringsees anzusehn?
Hat die ägyptische Königstochter, wenn sie fischend die Anmut der vierzehnjährigen Brüste über den Bootsrand hinüberhob
mit dem bronzenen Glanz ihrer Haut nicht unseren Traum durchwühlt, um den das Fordern so vieler Weibernächte heiß und vergeblich stob?
Licht der Blauberge zog uns magisch ins Irre, wenn Dogo die Knie auf nickelnen Pedalen schräg und kindlich höher bog.
Ach wie war ihr Lächeln reif und durchsichtig über allem süß gelagert, was unmerklich gegen sie zog:
Barfuß stand im Lilapark sie heulend fern, als der Prinz von Aleppo träumte, aus dem Geraniengarten Slezak die ungeheuren Tenöre aufzwang.
Schweigend ging sie vorüber, wenn der Ritter von Csala die Brust unter enormen kriegerischen Medaillen schwang.

Als der große Skiläufer Fasolt beim Abschied wild vor Schmerz den Blick nach den Bergspitzen hieb,
die Gaffel in Springböen spritzte, als Bobbys Stirne sanft im Ruhm der famosen Schweizer Tennisturniere trieb. . . . . . .
. . . . Da war Dogos Schlankheit vierzehnjährig unendlicher darüber ins Uferlose hinein gespannt.
Nichts von unserer Sehnsucht erreichte ihre Kindlichkeit. — Unser Leben war in Tragödie nur gegen ihre stets unerreichbare Jugend gewandt.
Wir haben verlassene Tage gewütet, in Demut und Bescheiden uns schwer und zum erstenmal geübt.
Mit Schwüngen schoß die Ebene hin . . . . . Rennen sinnlos gefahren, Forellenwasser getrübt.
Geschaukelt vom Vollmond lag nachts unser Klüver in die Bucht heller als eine Frauenbrust hinein geblüht.
Wir haben geschwiegen, gelitten, uns entzweit . . . . den heiligen Bund unsrer Kameradschaft in Intrige und Gemeinheit zersprüht.
Bebend der Sommer vor Blau — die stäten Herbstwinde . . . . . o Landschaft . . . . . wie haben vom Wallberg Berauschte wir auf unsre Ebenensehnsucht gelacht
Mädchenbeine haben nach den Segelregatten zwischen unseren Armen herrlich gekracht.
Aber — dann haben wir tödlich in der irrsinnigen Beleuchtung der schwärmerischen Nachthügel vorm Tegernseer Sternmeer wie am unwiderruflich letzten Lebensabend gespürt:
Daß wir nicht oben sind, unsre Herzen nicht fliegen . . . . O wie hat unsre Ausschweifung uns entsetzlich und grausam verführt.
Denn wir haben den glühenden Gott aus keiner Mondbucht, mit keinem Aufschrei, wir haben mit Flaggen und Sturmnacht nie die zitternde Sonne erreicht.
Kalt hat von den steilsten Barrikaden der Sehnsucht unser klagendes Herz sich westwärts zu Melancholien und Entsagung wund hinuntergeneigt.

Picasso

Von Theodor Däubler

Das vorige Jahrhundert konnte schließlich nicht mehr träumen: daher hat es keinen Stil gehabt. Jedes Volk hat seinen Traum, jede Zeit ihren Glauben. Darin liegt das national Verschiedne in einer gesamten Weltepoche. Im vorigen Jahrhundert wollte man vor allem stürzen. Jedes Bekenntnis kam ins Wanken. Die Völker Europas wurden am Glauben überhaupt irre. Das Traumleben mußte sich verwirren. Die Dämonen zogen sich aus der traumhellen Nacht zurück: verbargen ihr Wesen hinter Kulissen aus Schlummer. Das Traumleben rankte sich immer seltner in eine klare Welt des Geistigen empor: es sollte auf lange Zeit bloß im Triebhaften bleiben. Das nervisch überanstrengte Gehirn schlief schließlich ganz fest. Das Herz kränkelte: es verzagte, konnte nicht glauben. Der Unterleib träumte allein. Das klingt paradox: zur Erläutrung ein paar Worte Nietzsches: „Das siebzehnte Jahrhundert war männlich, das achtzehnte weiblich, das neunzehnte animalisch." Wir sind was wir träumen. Dr. Siegmund Freud mußte kommen! Die Zukunft wird uns aber auch den Traumdeuter höherer Ebnen, in die das Herz, der Geist klimmen, bald bringen. Der Weg dort hinauf ist aber nicht so einfach, man muß dazu „Stil" haben. Unser Träumen wird diesen Stil wiedergewinnen. Die Kunst kann ihn dann deutlich ausdrücken. Nicht nur der Tempel, jeder Gegenstand in unserm Haus soll zu Gott führen. Er muß nur Stil haben, unsern Stil! Großer Stil ist wirklich irgendwie Verstiegenheit, in der Lotrechten der Gotik ebenso wie in der Wagrechten des Mittelmeerbezirks. Wir haben keinen Stil: Entsetzen! Aber die prähistorischen Völker besaßen sogleich einen, lebten Stil, der sie bis zu uns brachte, emporriß. Denn Stil ist grader Weg, stilloses Leben Umweg, wenn nicht Absturz. Stil entspringt kerniger Eigenweise. Wo ist der Stil, sei er selbst barbarisch, in unsrer Nähe? Bei den Negern. Also Negerplastik! Der ostasiatische wurde zu kompliziert: Gehirnwege! Herzenspfade. Aber die Negerplastik ist vollblütig,

geschlechtlich; sind wir in Sachen „Stil“ nicht bestenfalls fetischistisch? Negerplastik herbei! Wo ist man in Europa noch am unverdorbensten, um das zu verstehen? In Spanien? Wo raffiniert genug, so was einzusehn? In Paris? Jedenfalls ein Ergebnis steht fest: der Pariser Spanier Pablo Picasso lebt. Er malte auf einmal Masken. Stilharte. Grundrisse zu Typen. Gespenstigkeiten zu Besuchen in unsern Traumesräumen. Er hatte eine blaue Periode. Kein Himmelblau. Kein Blau des Mittelmeers: er ist nicht naturalistisch befangen: er sah das Traumblau. Er erfaßte den Entwurf zu dauernden Personen, zu einer Rasse im Traum. Picasso hat sehr früh unsre jüngsten Visionen beim Schopf gefaßt. Als er die Neger aus Holz geschaut hatte, erkannte er seine Verwandtschaft mit Afrika; die Säulen des Herkules brachen zusammen. Das ist das revolutionäre Geschehn durch Picasso. Zusammensturz. Haben wir den Mut, seine unbegriffne Strecke im Leben so zu umschreiben: Bruch in der Seele, gefügt aus geträumten Bausteinen? Felsen, die nach oben fallen? Jedenfalls Erfindungen, ganz abstrakte Gebilde, um in der Seele, nach Wunsch, empor oder nieder zu können. Nicht Herrschaft im Über-dem-Traum, Möglichkeiten den Schlaf auszunützen! Mehr als irgendein andrer Künstler stellte er an seine Kamraden die Fordrung: Stil haben! Diese ungeheure lateinische Leichtigkeit kann natürlich zu Kapriolen verführen. Zwei Künstler brachten jedoch a tempo den Schwingeschwang in sich zur Besinnung, zum Ernst. Und zwar Fernand Léger zur Besinnung, Robert Delaunay zum Ernst. Im vorigen Jahrhundert entstammten sogar die Namen großer Künstler vielfach dem Chaos: sie waren zufällig, wie man den Reim zu einem zufälligen Spiel und Geklingel gemacht hatte! Fernand Léger verheißt aber wieder: die festgebannte, oder festgestellte Leichtigkeit. In seinem Namen liegt sein Stil, somit Stil überhaupt, eingebettet. Delaunay gebot dem Wunsch im Traumkessel zu rotieren Halt! Der Griff dieses Künstlers: eine Tat. Unendliche Leichtigkeit hat ihr innres Maß gefunden: Stil. Das Geheimnis des Raumes ist also gradezu elementar erst in Picasso aufgetreten. Doch hat das nichts mit den Problemen der vierten Dimension zu tun. Wie durch Rembrandt Licht und Schatten, durch Paolo Uccello die Perspektive zu einem geistigen Problem wurden, so durch den jungen Spanier: der dreidimensionale Raum, unperspektivisch geschaut, abstrakt entwickelt. Er bleibt unter uns, daher heißen seine Bilder verwegensten Sichdavonträumens immer noch: der Dichter, die Mandolinenspielerin, die Gitarrenspielerin. Diese zwei letzten Namen gaben Anlaß zu Mißverständnissen. Weder Picasso, noch Kandinsky malen Musik in einem aus dem Gehörkreis ins Plastische übertragbaren Sinn. Sie sind nur in höchster Weise musikalisch wie etwa Palladio, Scamozzi, Gilli, von denen man immer wieder sagen wird: diesem Künstler wohnt Musik inne. Mit Architektur, mit Maschinenbau haben aber die Phantasien unserer Allermodernsten auch nichts zu tun, eher mit dem großen Architekten des Universums, wie die Freimaurer den Schöpfer von Himmel und Erde nennen. Ich sagte bereits: Picasso hat uns Traumbausteine, die ebenso steigen wie fallen, geschaffen. Es handelt sich bloß sie festzusetzen; und das geschieht mit Takt, mit herzhaftem Griff; das kann aber nicht leicht ein Künstler vollbringen, daher Epigonentum heute so ganz hilflos und unmöglich wird.

Mit Picasso beginnt eine neue Kunst der Seele. In der gibt es elastische, davonfliegende, unersteigbare, bezwingbare, einholbare Traummöglichkeiten. Wir erträumen sie uns, man erkennt oder schafft sie im modernen „élan vital“. Picassos Raum ist nicht mehr starr, sein Auftakt erwacht nicht hörbar, aber rhythmisch im Flügelschlag der Zeit.

Die neuen Erzähler

Der politische Dichter Leonhard Frank

Von Rudolf Kayser

Man müßte den Glauben an die Möglichkeit politischer Dichtung verlieren, hätte es nicht die großen Russen gegeben. Sie wurden das östliche Gewissen der Zeit, während der Westen uns das

Kennertum seelischer Stufungen, zwischen müden Reizen und steilen Leidenschaften, bescherte. Dostojewski beruhigte sich nicht bei der Beschreibung psychischer Angelegenheiten, sondern mündete weit in die öffentliche Problematik, die gesellschaftlichen Schicksale, die politischen Fragen. Er ist der große Religiöse, der Dichter des Glaubens an eine bessere Menschenwelt.

Unsere junge ideologische Dichtung tat bisher erst den ersten, vor-epischen Schritt, wenn sie sich aus der Analyse innerer und äußerer Erfahrungen in eine hellere Idealität rettete. Das sachliche Tun, die Arbeit an der Verwirklichung der Ideen, zu denen sie sich entschied, aber blieb noch aus. Denn noch sind diese Dichter Lyriker und Berichterstatter von (allerdings geistigen) Erlebnissen. Noch nicht betraten sie epische Gefilde: wo die Idealität sich verwirklicht, der Kampf zwischen Gott und dem Teufel irdisch geschieht. Der Epiker — dies sei keine Gattungsbezeichnung der Poetik, sondern Name dessen, der seine Entscheidung traf und bereits die Problematik des Außer-Selbst bedenkt — der epische Dichter steht schon inmitten jener wesentlichen Welt, in die seine das Ich durchbrechenden Gefühle ihn wiesen. Der Weg zu ihr geht noch durch Lyrikers schmerzlich-süßes Land; sein Ende aber ist die Erde und — Gott.

Zu einer politischen Epik gelangte bis jetzt nur Leonhard Frank. Er ist Kämpfer einer neuen Gesinnung und entschlossener Rebell, dessen empörte Empfindungen ihren Gegenstand fanden. Für die Problematik dieses Gegenstandes fehlt ihm allerdings das geschärfte Gehirn, das Wissen über Bedingungen und Notwendigkeiten. Doch er kennt die Not seines und des ihn begleitenden Daseins, beleuchtet sie mit dem Glanz seiner erzürnten Leidenschaft; er ergreift nicht wahllos Zufälle und Einzelheiten des Lebens, sondern nur Merkmale, die von einer helleren Idealität sich abheben würden. Diese Idealität ist kein politisches Weltbild (wie bei Dostojewski, Tolstoi, Ssologub . . .), sondern nur Abglanz von Sehnsucht, erwachtes Gefühl und umfassende Liebe. Frank sieht die Schändung der Menschen durch ihre eigenen Institutionen; er kämpft für die ganze Breite der Menschenrechte, nicht indem er Vor- und Unfälle des Lebens naturalistisch abschreibt, sondern durch die eindringliche Darstellung des Typischen.

Es ist daher klar, daß seine Methode weder Dialektik noch Psychologie sein kann. Er will ja weder die Richtigkeit von Ideen und Forderungen erweisen, noch etwa die Pathologie der heutigen Gesellschaft geben. Ihn erfüllt Wut und Haß gegen diesseitige Zustände, deren Schlechtigkeit sich für ihn nicht durch den Vergleich mit besseren (gedachten) ergibt, sondern aus dem gefühlsmäßigen, brennenden, fanatischen Glauben an die Güte der Menschen. Liebe zum Menschengeschlecht ist der Beweggrund aller Frankschen Dichtungen, jene schöpferische Liebe, die Intensitäten weckt und zu Taten führt. Sie leite unsere Entschlüsse; die Erkenntnis: der Mensch ist gut! werde Voraussetzung der Zeit und ihrer Einrichtungen! Dann wird die Welt erlöst und vergeistigt werden. Deshalb ist Franks Methode: die Steigerung der „Fälle“ zur Wertung und Anklage; der blitzende ethische Furor; die Durchdringung der sozialen Ereignisse mit Liebe, die nicht mitleidig tröstet, sondern zur Besinnung zwingt.

Der Beginn dieses Glaubens findet sich schon in Franks erstem Buch, dem Roman „Die Räuberbande“, wenn die anklägerischen Worte auch noch im Hintergrunde bleiben. Die Jugend von Würzburg (Franks Heimat; Stadt der Kirchen und Klöster, gotisch und barock, und von seltsam milder Landschaft) empört sich aus gequälten Instinkten und kindlicher Romantik gegen die alte Stadt. Durch Abenteuerlichkeit will man sich von dem alltäglichen Druck befreien, bis schließlich alle in bürgerliche Leben münden. Doch einer ragt über sie hinaus und bleibt dem Jugendtraum auf seine Art treu. In ihm und seinem Schicksal verdichtet sich schließlich die (unausgesprochene) Anklage, die ja die Bewegung ist, die in der Opposition der Knaben beginnt. Oldshatterhand — der Maler Michael Vierkandt: der das Leid erfuhr, dem die Angst im Nacken saß, als er sein Meisterbild schuf, der still vergeht, ohne die Faust erhoben zu haben.

Die Novelle „Die Ursache“ zeigt bereits anklägerischen Rhythmus und ist politisch. In ihrem Klima bekommen alle Ereignisse das Profil geballter Fäuste; der Einzelfall wird allgemein, das Strafverfahren gegen den Dichter Anton Seiler die Folterung heutiger Menschheit überhaupt. Die Ursache eines späten Mordes ist das von früh an geschändete Leben des Mörders; die Tat gilt weniger dem Jugendpeiniger als dem maßlosen Unglück, dessen Ursache er repräsentiert. Aber auch

im Aufbau des Seelischen zeigt sich das Paradigmatische des Falles. Wenn es den Dichter nach Erkenntnis seines resultatlosen Lebens in die Heimat treibt, wo er den Mord begeht, wird diese Tat damit auf die Grundlage des ganzen bisherigen Daseins gestellt. Die Absicht, im Geburtsort die Ursache des Unglücks zu entdecken, läßt von selbst die verhaßtesten Erinnerungen an die Heimat aufkommen, die nun zur Tat führen.

Die gleiche trotzige Gefühlswelle durchströmt den Kriegsband „Der Mensch ist gut". Der Krieg als ruchloseste, unsinnigste, grausamste Wirklichkeit erfährt hier schonungsloseste Anklage. Sie richtet sich nicht gegen Machthaber und Staatsmänner. Die Schuld liegt ja bei uns allen; die „Kriegswitwe" erfährt es. „Von einem Blitze der Intuition grellweiß erleuchtet, erkannte sie: „Ja, du bist schuld, du, du . . . ihr Hunde! Ihr alle seid schuld daran. Alle!" Wir haben ja unsere heiligste Mission vergessen, unsere wertvollste Gabe eingebüßt: „Man braucht ja nur zu lieben, dann fällt kein Schuß mehr. Dann ist der Friede da." Nicht wie Barbusse und Latzko beschreibt Frank den Schlachtbereich; er braucht nicht die blutigen Realitäten des Schützengrabens; denn er sieht die Einbrüche der tierischen Zeit in die einzelnen Schicksale. Aber die zerrissene Welt kann erlöst werden durch den Glauben an die Liebe der Menschen, an ihr verschüttetes, geknechtetes Gut-sein: „Der Mensch ist gut. Er ist gut. Geht hin, jeder durch seine Straßen, in die Häuser, läutet, klopft an. Und verkündet den Satz des neuen Zeitalters: „Der Mensch ist gut"."

Diese Tolstoi-Liebe ist letzter Rechtsgrund von Franks Schaffen und Kampf. In seinem Novellenbuch gibt sie sich mit prophetischer Besessenheit, glühend auf eine neue Welt hoffend. Sie sind der stärkste Aufruf, der gellendste Schrei, die diese verzweifelten Jahre gebaren. Brüderlicher klang nie ein Ruf als dieser: „Der Mensch ist gut!" Daß Leonhard Frank folgerichtig den Weg von der Beschreibung zur Anklage und zum Aufruf ging, ein Weg, der sicher in der Richtung des Zeit-Geistes verläuft, mag dieser auch problematischer und analytischer sein, zeigt uns, daß eine neue politische Dichtung heranreift.

Fragment aus einem Revolutionsroman

Von Leonhard Frank

Marga, Lumpenproletarierin ohne Ausweispapiere, Volksgeschöpf, das Krankheit nicht kannte, nicht viel dachte, nicht dumm war, Syphilis und Irrsinn ertragen konnte und ungebrochen aufs Schafott steigen würde, hatte dem heruntergekommenen früheren Staatsbeamten Höfer, dessen bisheriges Dasein zäher Gewissenhaftigkeit von der Kriegsnot zertrümmert worden war, antwortlos erlaubt, unterzukriechen in den zerfallenden Stall, in dem sie seit Monaten schlief.

Fische, ohne Zutaten am offenen Feuer gebraten, waren die Nahrung: Marga hatte viele Grundangeln im Flusse liegen. Das Brot stahl sie. Der Rest von Höfers letztem Monatsgehalt flog schnell weg. Für Geld bekam man fast nichts. Für sehr viel Geld: wenig. Ware gegen Ware! Und die war selten. Kostbarer als Gold. Geld konnte man nicht essen und nicht anziehen. Hungersnot.

Da Marga mit großer Sicherheit stahl, wurde sie selten gepackt. Und wenn sie gepackt wurde? Und in einer Zelle schlief, bequemer als im Stall? Auch war man schon lange nicht mehr so eilig mit dem Einsperren. Sie war zwanzig Jahre alt. Und zog, mit zweiunddreißig Zähnen, gleichgiltig durch Dreck und Armut.

Der gewesene Beamte hockte in den Nächten auf dem alten, stinkenden Stallstroh neben dem morschen Pfosten, dachte nichts. schlief nicht. Scharfe und in einander verschwimmende Ausschnitte

aus seinem früheren Leben, von ihm nicht gerufen, wechselten vor seinem inneren Gesicht. Es dauert lange, bis der Inhalt eines zweiundvierzigjährigen Daseins ganz zerfällt und im Nichts versinkt.

Oft sah der Beamte Marga tagelang nicht. Sie hatte viele Unterkommen für die Nacht: unbrauchbare Möbel- und Eisenbahnwagen, zerfallende Schuppen, Scheunen, Werkstätten, Bethäuser. Alles lag darnieder, konnte nicht ausgebessert werden: Material und Kapital fehlten. Die neue Ordnung war noch nicht verwirklicht. Das Heer der Arbeitslosen wuchs im selben Maße wie die allgemeine Zersetzung und Auflösung der kapitalistischen Wirtschaftsordnung.

Durch belebtere Straßen zu gehen, wagte Höfer nicht: ihn kannten viele Menschen; und als letztes Überbleibsel ragte aus seinem bürgerlichen Leben die Angst vor dem Verachtetwerden in seine grenzenlose Apathie hinein. Diese Angst zu verlieren gab es für ihn nur zwei Wege: in Apathie und Elend ganz und für immer zu versinken oder die Auferstehung zu einem neuen geistigen Leben.

Er strich durch Vorstadtstraßen und Arbeiterviertel. Hier kannte ihn niemand. Hier verachtete ihn niemand. Hier bemerkte niemand seine Not. Hier war die nackte, nackte Not. In erhabener Größe. Er sah die Menschheit, gegen die er, in Erfüllung falscher Pflicht, Kanzleibogen vollgeschrieben hatte, eine Menschheit, die er nicht gekannt hatte, und der schon anzugehören seine Apathie ihn noch verhinderte. Er sah Kinder, die in Müllkästen Speisereste suchten, Kinder, die vor Hunger im Straßendreck zusammenfielen, von Müttern weggetragen wurden, und nicht zum Brot: zum Tod. Er war Zeuge von Plünderungen und blutigen Kämpfen zwischen den Plünderern. Selten Zeuge von gegenseitiger Hilfe. Hier waren alle hilflos. Keiner konnte dem andern helfen. Er sah die Hilflosigkeit in Waschkörben liegen, die, als Wiegen verwendet, zu Särgen geworden waren. Sah in dunkle Parterrestuben hinein, wo Proletarier- und Soldatenfamilien im Hungerdelirium leere Tischplatten anglotzten. Er trug sein zertrümmertes Leben durch zertrümmertes Leben. Durch die Hungersnot. Und wie hätte er, wenn in ihm schon wieder Kraft und Wille zur Stellungnahme irgendwelcher Art gewesen wäre, hier noch Richter sein können? Er konnte nur gänzlich untergehen, oder im Geiste auferstehen und sehend werden: ein guter Mensch, bereit zum Kampfe um das Menschenrecht.

Ohne ein bestimmtes Vorhaben verließ Höfer den Stall und ging hinunter an den Fluß, der lautlos seinen großen Bogen zog. Vier Uhr. Früheste Morgendämmerung, unter der, noch schwarzgrün, die Felder lagen.

Er saß am Flusse: der erste Mensch. Er dachte nicht. In seinem Kopfe stand noch die Dunkelheit.

Das Land stieg mit grandioser Selbstverständlichkeit ins stärkerwerdende Licht empor. Und als Höfer aufblickte: dicht über dem Wasser kleine, flockige Nebelwölkchen, von der Morgenröte beleckt, durchleuchtet und aufgesogen. Mit lautlos wuchtiger Gebärde deutete der erste Sonnenstrahl über das dampfende Land.

Die Menschheit, von der Autorität in Jammer, Not und Blut und Haß zurückgehalten, lag noch gebunden und im Schlafe.

Während der letzten Wochen, da der ganze Inhalt seines bisherigen selbstgerechten Beamtendaseins ausgelaufen, fortgeströmt war und er nicht mehr in jenem und noch nicht in einem neuen Dasein gelebt hatte, waren die entsetzlichen Gesichte und die Todesohnmacht, die grau und groß und starr in den Arbeitervierteln stand, breit und dick und tief in sein leeres, bloßgelegtes Wesen hineingestürzt.

Und Höfer konnte nicht entscheiden, ob ein erster Gedanke oder ein erstes Gefühl oder das schöpferische Zusammen von beiden ihm plötzlich und in geballter Schärfe die mörderische Struktur des Staates gezeigt hatte.

Denn als das ungeheure Weinen in ihm plötzlich losbrach, sein in Tränen erstickendes Stöhnen das Menschheitsleid in den enthüllten Glanz der Erde stellte, sprang schon der elementare Gedanke hoch: Diese Ordnung, deren blinder Diener ich ein Leben lang gewesen war, richtet sich in ihrer ganzen geschlossenen Furchtbarkeit gegen den Menschen.

Tränennassen Gesichtes stieg er den Abhang hinauf zum Feldweg.

Fünf alte Frauen, dürr, kreuzlahm, zwei alte Männer, klapprig, ausgemergelt, krummgebogen von der Lebensarbeit, knieten vor ihm auf dem Felde im Sonnenbrand und pflanzten Setzlinge,

rutschten knieend weiter, der Menschenreihe entgegen, die am kilometerweit entfernten andern Ende des Feldes, wo der Wald und die Gebäude des Rittergutes standen, Setzlinge pflanzten.

Ein schönes Damenantlitz, darunter eine pludernde, weißseidene Bluse, darunter ein braunes Pferd, flogen an Höfer und an den Bauern vorbei, gefolgt von einem Reiter, der sein hochgehendes Pferd herunterriß, seinen Lohnbauern einen kurzen Befehl, den Höfer nicht verstand, zurief und der Dame nachgaloppierte.

Nur eines der Lohnweiber hob den Kopf, nickte ihrem schon entschwindenden Herrn zustimmend nach. Dann grub auch sie weiter, wie vorher.

Höfer hatte die Augen der Lohnbäuerin gesehen: versunkene, leblose, glanzlose, hoffnungslose Augen. Plötzlich sah er Millionen hoffnungslose Menschenaugen.

Da gebar in ihm sich der Gedanke, der lautlos-donnernd über den ganzen Erdball flog: „Die Erde gehört niemand. Der Wald wächst. Felder und Wälder kann der Mensch nicht kaufen. Nicht besitzen. Der Wald, der Fluß, das Feld: die Erde gehört der Idee, die das Freiheitszeichen einer erleuchteten Menschheit ist. Die Frucht dem, der das Land bestellt; die Ware dem, der sie macht. Und das Werkzeug allen. Gleichheit für alle!"

Höfer betrachtete die Fabrikschlote, die, gleich gigantischen Rufzeichen einer neuen Zeit, in der Ferne rauchten. Und begann plötzlich, eine getragene Melodie zu pfeifen. Es war kein tönendes Pfeifen; Höfer hatte seit seiner Kindheit nicht gepfiffen. Der da blasend stadtwärts schritt, war nicht Herr Staatsbeamter Höfer.

Zwei Gedichte

Von Hans Binder

Abend ohne Gott

Endlose Welle Einsamkeit
Erstarrt.
Land dämmert weiß.
Dunkle Schwere
Erstickt das Licht.
Langsam kriecht
Die Abendspinne Mond herauf,
Entsaugt dem Tag das Blut
Und spinnt der Erde Nebelnetz.
Sterne fliegen aus der Leere
Feindlich nah
Und feindlich weit.
Was ist Unendlichkeit?
Was Tod?
Was Leben?
Die Endlichkeit des Weltalls ist bereit,
Geheimnis ihres Wesens preiszugeben,
Kraft, Raum und Zeit erklären ihren Bund.
Das Große scheint so klein.
Stein ist Stern. Und
Stern ist Stein.

Nocturne

Traumgebüsche der Nacht
Hegen die seligsten Rosen,
Silbergezweige und Mond
Schimmern auf blauem Grund.

Inseln, Schiffe und Meer
Leugnen der Wirklichkeit Wesen.
Alles wird Liebe und lebt
Dunkel sein fremdes Herz.

Schließet Augen euch zu,
Schwebt ihr berauschenden Träume,
Heimatgefilde erblüht
Hoch über Staub und Stern.

Begründung neuer Kunstäußerung

Von Hedwig Ryder

Anzunehmen ist, daß nach den ersten zwei, drei Werken der Künstler sich aus der Kunst herausfallen fühlt. Unüberwindlicher Widerwille gegen seine bisherige Art des Produzierens oder das Produzieren überhaupt überfällt ihn. Das Problem journalistischer Zersplitterung und illustratorischer Kaninchenhaftigkeit wird aufgewühlt. In dieser Zeit scheint es göttlich, dem Naivismus auf den Thron zu helfen, jener Kunst, die die Wissenschaft nicht einmal als Stern am Himmel und die Philosophen nicht kennt, jener Kunst, die alle können — verstehen können und — jeder einmal — ausüben könnte (mit der nicht nur gerade wir — immer nur wir — beladen sind). Nicht so sehr die Triebhaftigkeit, sondern das Sekundäre der Kunst, jener Erscheinung einer Ursache, wird uns klar. Auf diesem Wege nehmen wir neu Wort und Begriff „produzieren" auf, den Drang zur Selbstobjektivierung, zur Icherhaltung im Stoff und Geist. Im Einsatzmoment dieser Tätigkeit setzt die Reflex?-empfindung ein, alle Funktionen dieser Triebe vergöttlichen zu wollen. Nochmals mit unsern Adern speisen wir jene Urzelle, die wir uns schufen, daß sie uns wiederschüfe, jene Erfindung Gottes und der Welt, die stärkste Ichbejahung. Kunst ist das Verlangen, Bewegungs- und Weltgesetze durch Sichtbarmachung zu dokumentieren, die Welterschaffung, das stärkste unsrer Symbole. So lernen wir begreifen, wieso wir kosmisch empfanden, jenen Einheits- und Einigkeitsgedanken in uns trugen und gegen Weltzertrümmerung, also Zersplitterung, Widerstände setzten.

Da wir uns kosmisch runden, tritt bei der abgeschlossnen Welt, wie bei den daran sterbenden Ländern die Austauschunmöglichkeit ein (die ihren Ausdruck findet in dem heftigen Wunsch nach einer Kunst für alle, einer einmaligen Kunst für jeden): Kosmos — Spezialisierung — ein Werk. Vielheit — aber welcher Aufbau — welcher Zweck — welcher Triebpunkt? Die uns notwendige Einheit birgt den bittern Kern des — auch notwendigerweise — Ausgestoßenwerdens. Die andre Formulierung wird durch einen Tropfen Aether aus Fieberschauer zu Todesschreck vereist, zur Frage, die jedem einmal von „Jenen" gestellt wird: Wozu eine neue Kunst? Ist nicht alles, was Menschen bewegt, schon aufs Beste gesagt und erschöpft worden? Es wäre nichts anderes mehr nötig. Alles Leid und aller Trost ist uns schon in die Herzen gelegt worden.

Wie saugt man sich ein?

Durch seine Entstehungsart bedingt, zieht jedes Kunstwerk ein Mythos nach und hat es in sich. Trotzdem ist die Forderung „das zeitlose Kunstwerk" ein Unding. Sagen wir, wir haben das heftigste Verlangen, unsre Mitwelt zu erlösen, ihr etwas zu sagen — uns in ihr Genüge zu tun. Selbstredend, daß es nie gelingt, dies nie in unsrer Zeit mit unsrem Problem der Fall sein wird. Trotzdem ist klar gegeben, daß jedes Werk als Schmerzpunkt die Gegenwart, die Zeit in sich trägt (obwohl das Nichthinüberreichenkönnen zu den andern den Begriff der Gegenwart aufzuheben scheint). Wieso hat alles in uns, an uns, um uns das auffallende Bestreben, die Zeit zu verleugnen und auf ein andres Niveau zu stellen, als sie steht? — Festzustellen wäre, wieweit in den sich deckenden Formen: Vergangenheit — Zukunft — Ewigkeit — wieweit in der ewigen Vergangenheit die Gegenwart enthalten war.

Offen und ehrlich garnicht. Jedes Wort hat seinen Gegenwartsaugenblick, ohne den es menschlich wertlos wäre, zittert in seiner Rundung und spannt sich einmal bis zum Zerreißen unter dem Ansturm des von innen heraus drängenden Erzeugers, der das Leben von oben bis unten mittendurch reißen möchte mit seinem Aufschrei: „Hier bin ich, und darf ich es euch nicht sagen?" Er darf nicht. Klar müssen wir uns sein, daß was wir tun und sagen, im Gegensatz zu unsrer Annahme, bemüht ist, Schleier zu legen, daß wir ständig die Wahrheit verändern. Ebenso sollten wir uns auch darüber klar sein, daß um uns her die D i n g e reden, daß der erste, der sie schuf, sie redend machte. Gemeint ist kaum das bloße Überleben des Produktes, auch kein Hinweis auf die Einzig- und Einartigkeit des erschaffenden Momentes. Unser Körper reagiert treuer auf das Schwergesetz als unser Geist. Die Lampe redet heute mit ihrem Licht so zu uns wie vor Tausenden von Jahren. Tisch und Sessel veranlassen uns mit ihren verborgnen Ruhegesetzen so klar wie damals. Gemeint ist also nicht der Sieg der sich durchaus verändernden Materie, sondern — ist nicht diese Tragfähigkeit ein nacktes Bild der Lebenserzeugenden selbst? Kunst ist das Verlangen, durch Sichtbarmachung zu dokumentieren, der Triumph des Sichtbaren gesichert durch das, was es geheim enthält — ergo: alles hat den Wunsch, symbolisiert zu werden. Auch dieser Augenblick.

Weisen wir also alle zurück, wenn sie uns nach der Notwendigkeit unsrer „neuen Kunst" fragen. Es hat keine Zeit noch nach etwas anderm als nach Uebertragung gestrebt. Nie kann dies in der fortrollenden Zeit festgelegt sein, jede Minute bedingt neue Arbeit und Arbeiter. Auch das fahle Gespinst des Von-Mensch-zu-Mensch-Wirkens braucht uns nicht mehr zu fesseln. Wir sehen dies zusammengefaßter von unserm Leuchtturm aus, dessen Strahl den Küstenstrich der Voraussetzung, aus dem Meer des Dunkels, das den andern zu eigen ist, erst heben soll. Diese Folgerung schließt zwar scheinbar mit einer Ueberheblichkeit, aber zeitweise ist solche nicht zu vermeiden.

Tanzschöpfung

Von O s w a l d P a n d e r

Zeit, Raum und Erscheinung, sich durchdringend, wirken Zeitlichkeit, bedingen Sinnenwelt, Körperwelt. Solange Mensch als Körper sich nimmt, gibt: scheint Menschenwelt erschöpft in Zeitlichkeit. Wachsende Geistigkeit hat Begriff Körper in wirkende Bestandteile zerlöst. Neuaufkeimendes Innenleben läßt Menschen Menschen als tätig, wollend, geistig, seelisch, ewig nehmen. Sinnlich — seelisch: uralter Widerspruch, vor heutiger Behorchung blaß verhallend, blieb lärmend grell in manch heutigem Empfinden. (Viel Herbstfarben abgestorbener Zeiten gespenstern im Inbrunst.

Inbrunst ist (wie in Liebe, wie in Glauben) in Schaffen.

gemeinen Empfinden.) Diesen Widerspruch löst letztlich: gesteigertes Empfinden, Lebensschwung,

Umkehrung besteht: gesteigertes, inbrünstiges Leben ist (auch in Liebe, auch in Glauben) immer schaffend.

Was, nochmals gefragt, ist gesteigertes Leben? — Alles nicht erniedrigte Leben. Erniedrigt weder durch Übereinkunft, noch Nachahmen, noch Zweck und Zwang. — Ursprüngliches also hieße gesteigert? — Ja, seitdem Ableitung, Abflachung, Verdünnung, Erniedrigung — Maß ward.

Daß ursprünglich und schöpferisch Wechselworte endlich, ist leicht einzusehen: Übereinkunft gilt zwar weiter, aber Ursprung allein gibt, schafft.

Hieran sei erstes, einfachstes Tun des Menschen gemessen: Körperbewegung. Alles, was Sach- und Stoffwissen von ihr erkannt (in Prähistorie, Naturwissenschaft, Wirtschaftslehre), scheint hangend an Übereinkunft, Nachahmen, Zweck und Zwang:

Von Bäumen herabgestiegen, lernte Mensch aufrecht gehen. Kletterhand wird Greifhand . . . Wahrheiten, doch nur eine Seite. Geheimnis wird durch Notstand, Umstand, Umwelt, Netz von Zwecken, Ursachen eingeordnet, übersichtlich, — ersichtlich nicht, erklärlich nicht. Für Lebenstatsachen gibt es nicht Erklärung, nur Anschauen, Bewundern.

Jeder Schritt, Fortschritt des Menschen bleibt Geheimnis, Ursprung, Schöpfung. So wirkt denn in Bewegung erster Menschenhand, die Frucht vom Baume pflückt, in Fußes erstem Schritt auf ebener Erde viel mehr als platter Zweck: Sinn, schöpferisches Ergreifen und Ergriffensein, Bilden am fernen Meisterwerk Mensch. Durchglüht von sprühender Schöpferfreude am Werden, Geschöpfesfreude am Sein, es preisend mit Haupt und Gliedern in jeder Regung und Bewegung, alle Saiten geheimnisvollen Instrumentes anrührend und von ihrem hohen ersten Zusammenklang paradiesisch berauscht, — so stehen erste Menschen vor uns späten Menschen.

Selbstwert der Bewegung, tätige Körperfreude, ist so wenig aus Vorstellung erster menschlicher Körperbewegung zu bannen, wie sehr als schöpferisch von uns späteren Menschen jeden Augenblick wieder zu erleben.

Dies Erlebnis gibt in reinster Form, völlig losgelöst vom Zweck:

Tanz.

Bewegungsurformen, wie Fruchtpflücken und (später) Stein zum Messer behauen, haben zum Begriff: Arbeitsrhythmus geführt. Er beruht als zweckvolles Muskelspiel auf Gesetz geringsten Widerstandes und ergibt mit kleinstem Kraftaufwand, auf kürzestem Wege, unter Nutzung von Schwungkraft, Ausschluß von Nebenbewegungen: Zwangslauf, Getriebe, Gleichmaß.

Aber: erlöst vom Zweck, bleibt Rhythmus!

Denn Zweck ist nur eine Seite, ein Anschein, ist Name, Wort, Rune, Zauberformel. Umfassender, unbedingter, eher als Zweck ist Sinn. Sinn erst schafft Zwecke. Bewegung behält Sinn, auch wenn Zweck fällt. Arbeitsrhythmus ist Maßbestimmung, Rhythmus: Geheimnis. Im Tanz ist Rhythmus gegeben, befreit vom Zweck. Ihn vertritt: Sinn, und er allein bestimmt die Bewegung.

Entwicklungsgeschichtlich: Musik als schöpferische Grundkraft. Büchers „Arbeit und Rhythmus" sieht, Kulturphasen, Werdesprossen der Arbeit durchlaufend, Entstehen der Musik als Mitergebnis. Aber Musikerleben steigert, treibt. Inbrunst, Lebensschwung ist ja Rauschen, Singen des inneren Menschen und Horchen, Lauschen zugleich auf den Strom des Alls, der ihn trägt. Musik erkennen wir als wesentlich miterregend, — als zweckbestimmt nur ihre Weitergabe, Eindämmung, Abzweigung.

Abzweigung trennte auch musikalischen und Körperrhythmus. Auf weiten Entwicklungswegen bildeten sie gesondert sich aus. Tanz eint sie wieder.

Tanzrhythmus wird bestimmt durch Sinn. Sinn eines Tanzes ist nicht durch Worte, Zwecke und Begriffe zu umschreiben, auch nicht durch Melodie. Nur durch Bewegung. Sie umgrenzt ihn, erfüllt ihn, erschöpft ihn, — darstellend. Bedingungen eines Tanzkunstwerkes sind zu verfolgen: Geblüt, Reichtum und Reife, Leidenschaft, geistige und Gemütsmitgift, Menschenwert der Tänzerin, Bedingungen, die im Tanze sich spiegeln. Wesentlich, ureigentlich, unbedingt, stellt Tanz Erregung einer Seele in den Raum.

Wenn Baukunst erstarrte Musik, ist Tanzkunst ins Räumliche fließend übertragene Musik, lebendig bewegte Architektur.

Tänzerin schafft Musik, sichtbare, nicht lautbare.

Schafft? — Hier trennen Einsicht und Übung sich. Bewegungstänzerinnen unserer Tage wollen, schaffend wie lehrend: freie Körperlösung durch gegebene, wenn auch erwählte, wenn auch eigen erlebte Musik. Ballett hat nur Bewegungen strenger Übereinkunft. Tanzschöpfung aber sei ganz Werk des Tanzenden. Sichtbar-räumlicher Musik ordne, nachgeschaffen, hörbare sich unter.

Und, wie von jedem Zweck befreit, vom äußerlich herangebrachten Sinn überkommener Musik, wird endlich Tanz Kunst sein, Inbrunst, Steigerung.

Tanzschöpfung überwindet Körperwelt, Zeitlichkeit: Rhythmus versinnlicht in Zeit Ewigkeit; Raumes freie Durchseelung entsinnlicht Körperwelt.

Uralten Widerspruch löst tanzend Tänzerin.

Zur Zeitgeschichte

Von Hans Reiser

Fangen wir von vorne an, wie ich auch anfing.

München war noch anders, nicht immer gab es so viele Cafés mit Marmorplatten, Handlungsgehilfen, Rechtspraktikanten, elektrische Drähte, Bedürfnisanstalten und Plakatsäulen wie jetzt, kaum daß man einen Leutnant sah.

Ich gehöre, obwohl noch jung, zur vergangenen Generation, nicht zu der, in der ich geboren bin, die auch schon hinüber ist, ich datiere meine Herkunft dahin, wo ich heimisch bin und meine Zukunft auf einen Punkt, den Flugzeuge und Schnelldampfer nicht erreichen.

Auf dem Marienplatz dieses München standen die Droschkengäule zwar schläfrig in der Mittagssonne, was heute nicht mehr vorkommt. Benzin kann nicht schlafen. Es kann auch nicht wachen, denn es hat keine Augen. Aber die Stille auf diesem Platz, unterbrochen höchstens von ein paar Taubenflügelschlägen, war viel gewaltiger als der Radau von heute.

In diesem München lief ich von Schwabing, das heute, da es nichts mehr ist, viel Reden von sich macht, barfuß mit meinen Milchkübeln zum Karlstor. Das war ganz schön. Man sieht doch was, was einem später nicht interessiert, lernt Entfernungen schätzen, Firmenschilder lesen und vieles andere, das man später nicht brauchen kann. Mein Vater wollte mich auf solche Weise billig belehren, er hätte mich sonst mit der Droschke im englischen Garten umherfahren lassen zum Milchaustragen. Schwabing war prachtvoll. (Ich habe noch einige alte Photographien.) Unsere Spiele waren Stehlen und Raufen. Wir kümmerten uns, vielleicht aus Mangel an Leitung, als Knaben schon so wenig um das fünfte und das siebente Gebot wie sonst nur Nationen. Schön war auch die Lokomotivfabrik, in die ich dem Vater das Essen brachte, wenn die Maschinen plärrten und der Mann in der blauen Montur hinnickte, wo ich den Korb hinstellen soll. Damals konnte ich auch noch nicht verstehen, daß diese Dinge zum Weltkrieg führen und mich daran hindern werden, dem Zweck zu leben, für den ich geboren bin.

Mein Vater war in einem einzigen Punkte über mich der richtigen Meinung. Für seine Ueberzeugung, daß aus mir etwas besonderes wird, hätte er sich in die Transmission geworfen. Einen Ingenieur z. B. hielt er für etwas besonderes.

Ich weiß nicht, gab es damals schon Realschulen, Gymnasien und Universitäten? Meine Eltern interessierten sich nicht für derlei (und hatten deshalb kein Geld) in der instinktiv richtigen Voraussicht, daß solche Institute für das wesentliche meiner Lebensaufgabe ganz nutzlos sein werden. In dieser uralten Zeit war der Sinn für den Vorteil in Deutschland noch nicht die Epidemie, die es inzwischen auffrißt. Ich ging also interessiert in die Schlosserlehrschule, wurde erstaunt Lehrling in einer Glasmalerei, darnach, resigniert, in einer Ofenkniehandlung. Daß es in der Welt Lehrlinge und Chefs geben muß, noch dazu, daß Chefs glauben, gescheiter zu sein als Lehrlinge, ging mir ganz und gar gegen die Weltanschauung.

Die kaufmännische Präzisionsmaschine, die sich an mir versündigte, ihre Fertigkeiten auf mein unschuldiges Erdreich überpflanzte, bedarf der Erwähnung. Geradezu versöhnlich gegen Bildung, Geschicklichkeit und alle Gebildeten und Talentierten der Welt stimmt es mich, wenn ich denke, daß die Bildungsstufe, die den Mann die Namen der deutschen Klassiker wissen ließ, ihn veranlaßte, mich zu fragen, was ich lese. Ich las genug, unser Kleiderschrank war voll von Indianerbüchern, so daß unsere wenigen Kleider mir im Wege waren. „Lesen Sie mal den Wallenstein von Schiller." Die Folge davon mußte sein, daß ich Dramen schrieb statt Rechnungen. Man sieht, daß ich dann davon gelaufen bin.

Im geheiligten Dachzimmer im vierten Stock, an der Mündung eines Ventilationsschachtes, der einen Gestank entließ, wie ich ihn nur mehr auf den Schlachtfeldern wiedererlebte, hatte ich alle Wesensfasern voll zu tun. Hier war i ch beschäftigt, wo anders nur meine Hand. Meine Tätigkeit war völlig zwecklos. Die Skizzen für Glasfenster, Fassaden usw. hatten nicht den Zweck, Fenster und Häuser herzustellen; sie belegten meine von der Erfahrung bestätigte Ahnung, daß die Welt wo man sie anrührt, in zwei Hälften zerfällt: in die der gelernten Stümper und der Könner an sich, der Zurück- und der Vorausbefindlichen u. s. f. (zitiere plus und minus bis ins Unendliche) und die Gedichte nicht den Zweck, Zeitschriften und Gedichtbücher zu füllen. Sie ignorierten die Welt zu sehr, als daß ich in ihr hätte bestehen wollen. Was es außer diesen noch an Beschäftigungen gab, war gerade noch erduldbar aus dem Gedanken: nur vorübergehend. Wie der Krieg.

Dann in einer Thüringer Autofabrik als Fräser. Der proletarische Wintermorgen, das eisige Frühaufstehn beim Geruch der Petroleumlampe, der tausendfüßige Wurm auf die Fabrik zu, Tristitäten ersten Ranges. Das eiserne Getorkel, der mystische Dampfhammer, die heißen Späne, die auf die Hände spritzen, beschäftigten den siebzehnjährigen, nach außerordentlichen Situationen durstigen Burschen. Regiert war dieses Dasein nicht vom Fabrikdirektor, wie man meinen möchte, sondern von Büchern und Weimar, Tatsachen, etwas gewichtiger als jene unzulänglichen.

Eisenplatten fallen mir auf die Hand, ich gehe spazieren mit verbundenem Arm und mache Verse und Stellunggesuche, komme ins Büro unter Militär, das Geschütze prüft, schreibe lange Zahlenreihen, noch längere Gedichte und will die Lutherbibel ins Moderne „übersetzen", d. h. über Konfession und Monismus hinweg der Religion zum Durchbruch verhelfen, der blinden Zeit das Licht an sich wieder beibringen.

Münchener Freunde schreiben, ich fahre hin, finde Maler, Musiker, Schauspieler, Literatur und Nachtcafé und interessiere mich für das Nachtcafé weitaus am meisten. Ich lebe viel und erlebe wenig. Wenig ist alles, von ihren Gedichten bis zu den Weibern. Ihre Sitten sind Katechismen, ihre Kunst Geschäft. der einen Freiheit Verlotterung, den anderen ihr Einkommen das Barometer ihrer Seligkeit. Das Langweilige ist interessant, das Mittelmäßige großartig, der Naive dumm, der Intelligente genial, der Schweigsame ist einer, der nichts zu sagen hat, das Maßlose ist übertrieben, das Natürliche gemein, das Wahre unbequem, fatal. In der ganzen Gesellschaft finden sich kaum zwei Ausnahmen, die aber auch nur in ihren besten Stunden sich zu besseren Gesetzen bekennen als den allgemein üblichen. Wedekind scheint mir der einzige Mensch zu sein, aber ich kann noch nichts, meine Zeit ist noch nicht gekommen. Ich verkehre also in dieser Welt mit jedermann, in der anderen mit den Besten, alles überschrien von Shakespeare. Er und Molière zupfen mich noch am Arm, wenn ich zu Strindberg und Wedekind will.

Die fürs Zusammenschießen unterdessen allmählich reif werdende Welt spielt gegen diese unberührbare keine Rolle. Ich kann es mir deshalb erlauben, ohne Geld eine halbe Buchhandlung leerzukaufen und wieder zu verschleudern, was mir nicht „liegt". Essen und Schlafen sind Zeitvergeudung, alles weltliche Genießen muß durchlitten werden. Aber kein Geld haben erfordert, im Geldzeitalter, eine allen Dimensionen spottende Heldennatur. Der Zwang, verdienen zu müssen, bringt um alle Verdienste.

Ein Freund vermittelt eine Tätigkeit bei einem Architekten, der menschlich, kein Geschäftsmann war. Was ist dabei, ist ja nur vorübergehend.

Meine unselige Eigenschaft, nichts ohne Gründlichkeit anzurühren, fünf Dinge zu gleicher Zeit zu „erledigen“ und weder Umstände noch Fehler zu kennen, macht einen gewaschenen Betriebstyp aus mir, was gar nicht gegen mich spricht. Es kann einer ständig eine Lampe auf der Nase balancieren müssen und doch zu großen Dingen fähig sein. Man nennt das die Kunst, sich zu verleugnen. Der Staat weiß dieses Talent auszunützen und führt Krieg damit. Nach Büroschluß bin ich Maler oder was weiß ich, als ich einem Schutzmann als Beruf Buchhalter angebe, lacht man über den Witz. Völlig vergeblich im möblierten Zimmer warten die angefangenen Manuskripte. Er kommt nie heim, schläft mit verbundenem Kopf über der Schreibmaschine ein. Baden, Lektüre, Turnen, Schlägereien, skizzieren, debattieren, d. h. lieber betrinken, als die letzte Ueberzeugung aussprechen: drei Jahre. Mir graut, die Zeit verweht und geschehen ist nichts. Ein armes Mädel gebiert ein Kind, Irrtümer und Verfehltheiten, bürgerliche, erdenschwere Perspektiven, so weit das Auge reicht.

Die Ereignisse verlangen Kürze: ich gehe mit einem Buchdrucker in die Dolomiten, breche den Hals nicht und fahre nach Italien. Immer noch suche ich die Bereicherung im Erleben, die Einsamkeit in der Größe der Entfernung. In Venedig ist das Geld verpulvert, ich gehe auf Schiff, aber der Lärm der russigen Maschinen fesselt mich nicht. Mailand ist scheußlich, in Genua komme ich an mit zwei Lire in der Tasche.

Ich habe Lachtränen und kaltes Grausen erweckt (Deutschland ist ja so provinziell), wenn ich aus der Zeit erzählte, in der ich Kohlenträger, Portier usw. war, in Kirchen und Güterwagen verhungert übernachtete u. s. f. Ich müßte ein Kohlenträger sein, wenn mich das befriedigte. Man muß den Binschamroman lesen. Dumm nur, daß ich ihn noch gar nicht geschrieben habe. Vorausgesetzt also, daß Kriege ein Ende nehmen, worüber ich mir nicht ganz im klaren bin, daß ich . . . nicht wahr?, und daß ich hernach dann nicht wieder vorübergehend — et cetera.

In Genua entwerfe ich ein Liebesdrama in Versen und mußte übrigens kaum einigemale betteln, während gewöhnliche Menschen für ihre vielen Einbildungen sich ihr ganzes Leben lang bücken und verbeugen. Mit Kriegs- und Handelsschiffen habe ich kein Glück, der Konsul schickt mich nach Hause. Wenigstens habe ich mir die Syphilis nicht geholt wie einer meiner Freunde, ein Berliner, der eigens dazu nach Afrika gegangen war. In Berlin gibt es dergleichen nicht.

Die Schweiz sperrt mich in drei berühmten Kurorten ein, im Herbst gehe ich durch Baden und Württemberg, arbeite bei Bauern und sonstwo und verhelfe auch den Hohenzollern zu ihrem guten, staatlich verbrieften Recht, mich einzusperren. Meine Unschuld wird erwiesen (ich hatte und habe fast noch nichts und nur Nichtssagendes veröffentlicht), der Amtsrichter glaubt sogar mich beschenken zu müssen, in Frankfurt habe ich, glaube ich, noch 6 Pfennig und besuche das Goethehaus. In der Neujahrsnacht in Thüringen komme ich in eine Schlägerei, erhalte einen Stich in den Arm, das Blut gefriert mir in den Schuhen, drei Tage später fahre ich nach München, stürze mich in den Karneval.

Zureden, Grübelei und Unreife verurteilen mich, noch einmal den Beweis bürgerlicher Verwendbarkeit zu liefern. Noch einmal ein Jahr lang begrabe ich mich in der Erwerbssklaverei: ein aus sich Lebendiger, der auf alle Existenz pfeift, gibt sich den Anschein, als wäre sie ihm wichtig, die Potenz kastriert sich zum xtenmal. Auch Lektor war ich noch und Hauslehrer, der Abwechslung halber.

Ich gerate an Friedrich den Großen und beginne ein Schauspiel. Die Arbeit verlangt Zeit und den Mut, endlich die Konsequenz zu ziehen aus der Erfahrung, daß es besser ist, ohne Gehalt als ohne Inhalt zu leben. Das ärgste Wüten gegen sich selbst, das Sichaufreibenwollen um jeden Preis verebbt, die blöde Selbstverleugnung, der Heißhunger von einer Aeußerlichkeit auf die andere, die Sucht auf jedem Gebiete zu glänzen, der Hauptirrtum, zur seelischen Bereicherung erleben zu müssen, überwinden sich, der Weg der absurden Abenteuer, die aufzuzählen langweilt, ist verlassen. Von allem, was Weib heißt abgestoßen, verliert auch diese Liebhaberei ihren flüchtigen Reiz, auf das nicht zu verwirklichende Ideal von Beatricens Gnaden verzichtet man mit achtzehn. Eine Ausnahmebegegnung mit zweiundzwanzig warf diese Anschauung über den Haufen, befestigte aber den Verzicht.

Die vergeudete Zeit bereuen hieße wieder Zeit vergeuden, es ist ja alles nur vorübergehend.

Freunde springen mir bei, im unzeitgemäßen, abgelegenen Zimmer mit Geistern, Schriften, Zeichnungen und Lautentönen bewohne ich die wahre, die echte, die schöne, die mir gemäße unreale Welt. Auf dem Landsitz eines Freundes setze ich das scheinbar unproduktive Dasein fort, beherrscht von nichts als Antipathien, Abneigung gegen Redaktionen, Literatur, Bibliotheken, Zeitschriften, gegen das Aussprechen von Ansichten, gegen das Vorwärtskommen, gegen die landläufige Krankheit Werke zu schreiben, um sie zu veröffentlichen, und von unversöhnlichem Haß gegen jede Protektion. Meine Ansprüche und mein Können stehen hundert zu eins.

Zwei Jahre später ein Frühjahr, unprosaisch, ungeglaubt, unwirklich. Da ich Prosa schreibe, muß ich mich auf das diesem Stil faßbare beschränken: ich heirate. Zwei Jahre lang habe ich nichts mehr verdient, nehme also Reisegeld zu leihen, einen Anzug, Schuhe und Reisetasche und fahre zu den künftigen Verwandten, die mir mit knapper Not das Haus zu betreten erlauben. Richtig: ich habe ja kein Geld und keinen Beruf, kein Grundstück und keinen Frack noch Doktordiplom, nicht einmal eine goldene Uhr mit Sprungdeckel. Die Hose ist mir zu eng, die Stiefel zu lang, die Reisetasche ein altes Felleisen. Ich bereue meinen gutmütigen Irrtum, daß ich um ein Geschenk zu bitten hätte, das der Himmel vergibt, nicht die Schwiegermutter. Als ich aber dem Standesbeamten, nach dem Beruf meine Vaters gefragt (diese ewigen Berufe), wunderbar laut und deutlich antworte: Fabrikarbeiter, da wird mein Schwiegervater doch verlegen.

Freunde halten die Vermählungsanzeige für einen echten Reiserwitz. Wir fahren also nach Belgien, meine Freunde, die meine ernstesten Entschlüsse für Witze halten und den Ernst meiner Witze für Spaß, dahinlassend.

. . . Brüssel! Bachklavier in der verkehrlosen, kühlen Straße des wüsten Weltrendezvous-Boulevard, wo der reiche Pöbel zum Rennen rennt, das Herbstlaub in der Sonne liegt, abgeschiedener Schlag langsamen Uhrwerks aus alter langsamer Zeit, der die Weltabkehr vertont! —

Ich schrieb das Schauspiel „Friedrich“ zu Ende und das Lustspiel „Täuschung und Enttäuschung“. — „Freunde und Frauen“, Schauspiel, „Betrogene Braut“, Hochstaplerkomödie, eine Liebeskomödie, eine Tragödie, und der Roman des tragikomischen Landstreichers „Cherpens Binscham“ blieben vorübergehend unvollendet. Die Aufzählung macht mir Spaß, ich vergesse immer wieder, was ich geschrieben habe. Z. B. eine Hanswurstkomödie, unaufführbar, weil sie das Publikum zu stark verspottet, ein Don Juan-Drama, modern, ein Kinostück nach ganz besonderen Regeln habe ich angefangen, usw. —

In einem Brüsseler Zirkusstall mit arg vielen Pferden, Löwen und Dompteusen überlege ich — mitgehn? Im abgelegenen Ballokal sagt einer: Schmutziger Deutscher. Der Rausch, nicht der Nationalstolz, schlägt ihm ein Bierglas ins Gesicht. Der Staatsanwalt verordnet 6 Monate Gefängnis, auf dem Richtertisch liegen meine anderthalb Schriften als höheres Leumundszeugnis, ich mache mich gefaßt, die Wirkungslosigkeit der anwaltlichen Verteidigungsrede spürend, mit Hamlet und dem neuen Testament hinter die Gitter zu gehen und denke mir das ganz schön. Mein Hausherr (Beruf: Wohnungsvermieter und Justizbeamter) erwirkt fünf Minuten darauf einen ganz unverdienten Freispruch.

Das war der v o r letzte Rückfall in die Kinderkrankheit, der Welt zeigen zu wollen, daß ich kein langweiliger Kerl bin.

1914 gab ich die Schriftstellerei ganz auf.

Ich übergehe, was dieser Mensch von da an noch alles war; krasser als je, was er nicht ist, immer noch, immer wieder nur vorübergehend; eine hirnlose Seele in der Gewalt seelenloser Hirne, Augen, die am weitesten sehen, zur Blindheit verurteilt. Aber aus dem Regierungsratgesicht über der Uniform, das zwei Tage nicht rasiert ist, blickt ein gut genährter zufriedener Tagelöhner. Solches heißt Organisation. Staat!! In seinen Examen fällt der Unüberblickbare noch vor dem Trottel durch und wird hinfort ihm gleichgestellt. Das Durchschnittliche ist der Gipfel derjenigen Talente, die avancieren, das ist die Moral des Vorwärtskommens. Alles das ließe sich erörtern, wenn man alles dessen von der Schulzeit her nicht schon müde wäre — unaussprechlich aber bleibt die simple Geschichte einer Seele aus der komplizierten Oede einer Welt.

Es ist überlebt und abgeschmackt, immer nachher, wenn der Dichter schon Rentier ist, im Irren- oder Zuchthaus, an der Lungenentzündung gestorben, ermordet, verhungert, verkommen oder gefallen, immer erst dann auf ihn hinzuweisen, wenn er sein Ziel erreicht hat. Ein verrücktes, skandalöses Prinzip. Der Mensch ist ein Wurm und Würmer gehen an Leichen, wie man in West, Ost, Süd und Nord sieht. Wenn es fähige Kritiker gäbe, so wäre es längst eingeführt, bei der Geburt eines Dichters seine Werke zu rühmen, nicht bei seinem Tode, wo es jeder Esel kann.

Ich weiß einiges über mich und habe mich beauftragt, einmal vorher über mich zu schreiben. Ich weiß, daß sonderbare Daten, Epochen, Gipfel, Schluchten und Abgründe eines Lebens belanglos sind, Details, und interessant nur, was einer hervorbringt, daß es auf die Erzeugnisse ankommt und nicht auf die Ereignisse, auf Resultate und nicht auf Bewegungen, und daß, etwas geschrieben zu haben, so wenig der Erwähnung bedarf wie nichts geschrieben zu haben der Entschuldigung. Daß diese einzig notwendige Pointe, das Werk eines Menschen, dieser Skizze fehlen muß, ist der Grund, warum ich sie schrieb, warum sie fehlt, ihr Inhalt; nicht einmal meiner trainierten Geschicklichkeit kann es gelingen, zwischen Abschuß und Einschlag meine Werke zu vollenden. Seine privaten Angelegenheiten samt Personalbeschreibung zu veröffentlichen, ist mir außerdem zuwider. Wer ein Kunstwerk daraus machen kann, soll es tun, wenn er zu keinem besseren Zeit oder Veranlagung hat. Geschmack hat der, der damit wartet wenigstens bis er gestorben ist. (Ich nehme meinen Witz von vorhin zurück.) Tot sein adelt bekanntlich alles. Erlaubt daher, daß ich mich für tot erkläre. Ich bin tot. Ich bin der Sorge um den Moment, in dem die bewunderswerten Erfindungen der Neuzeit meine irdischen Reste beseitigen, enthoben. Ich bin fein heraus: ich habe meinen Heldentod hinter mir.

Vision und Figur

Von Georg Kaiser

Aus Vision wird Mensch mündig: Dichter.

Mit dem Grad der Heftigkeit, in der sie ihm geschah, verbreitet sich die Mündung für Aussprache: große Mitteilung strömt hin — in tausendmal tausend Worten Rede von der Vision, die einzig ist.

Einer Vision ist Hülse der Dichter. (Ein Spieler beschwatzt vielfaches, da er großem Gesetz nicht untersteht, das ihn auffordert.) Nur von diesem Gegenstand kann er noch reden — will nur noch zu diesem überreden. Ganz und ohne Lücke ist sein Erfülltsein: jede Silbe färbt sich an ihm — Spruch und Pause hämmern und ruhen in Takt von ihm. Gleich bleibt Werk von Werk zu Werk. Aufstand in Frühe ist wie Kraft am Mittag — wie Abendüberschwang gestoßen aus einer Bewegtheit. Die ist Gesetz von Geburt, das sich enthüllt mit ungeheurem Zwang durch die Laufbahn: ein Antrieb mit Skorpion — und doch vom Dichter bejaht.

Das einzig Eine zu wiederholen, ist ihm bestimmt. Irrte er einmal von seinem Thema — das These ist — ab, fördert er den Irrtum, der bei der Menge ist — und mischt ihn tiefer. Vorbild geschmälert zu Abbild — Rat zu Verrat — Sammlung zu Verwirrung.

Zu Einseitigkeit beruft die Vision. (Nur so bezeugt sie ihre Bedeutung.) Es gibt kein Nebenher — die Kugel rollt um sich und verbindet Anfang und Ende ohne Anfang und Ende. Alles ist die Vision — weil sie Eins ist. Das Eine, das an sich Himmel und Erde und den himmlischirdischen Menschen schließt.

Vielgestaltig sind die Figuren, die Träger der Vision sind — von den heißen Fingern des Dichters beladen mit der großen Fracht seiner Mitteilung. Sie würde zehn und hundert erdrücken — so müssen Scharen hinausgehn und Teile des Ganzen tragen, soviel ihre Schultern tragen. Aus allen Zonen holt sie der Anruf — kein Zeitalter, das nicht einen wichtigen und würdigen Boten lieferte. Immer bunter flirrt die Gestaltung der Vision — es wird schwer in Übersicht aus der Vielheit der Teile das Ganze zu erkennen.

Der herbeilaufende Beschauer starrt aufs Gewühl. Er sieht nur Gewühl. Er widerspricht: wo steckt die Einheit, die ich hier mit einem Blinzeln überschauen sollte? Zersprengen diese Gestalten nicht den Kreis, in dem sie stehen — mit suchender Wucht nach außen? Was drängt sich hier alles im Ring, um den ich laufe — und stutze bei jeder neuen Figur im Nebeneinander von Buntheit? Was für Stimmen? Baut einer wieder am Turm zu Babel? Oder entliefen sie dem Turmbau und scharten sich hier? Meine Augen tränen — und die Ohren dröhnen! — Kein Tadel für den Beschauer, der heranläuft. Was wußte er vom Gesetz, das die vielen Figuren, die ihn erschrecken, zueinander stellt. Kann er von heute auf morgen die Stücke so ordnen, wie sie seiner Erkenntnis nützen? Mit seinen verwirrten Händen?

Vielgestaltig gestaltet der Dichter eins: die Vision, die von Anfang ist. So stößt sie mit seinem Blut, das sie stößt: unnachgiebig und hitzig. Der Druck ist gewaltig gegen das Gefäß, das sie einschließt. Im Gegendruck wird die Gefahr der Sprengung bezwungen —: daß nicht

formlos ausfließt, was nur in Formung mitgeteilt wird! — daß nicht der Schrei sich über die Rede erhebt!

Gefährlich versucht die Vision: — Leidenschaft stachelt sie — die erstickt die Stimme, die reden soll, um gehört zu sein. Furchtbar schwingt dieser Kampf zwischen Schrei und Stimme. Im Schrei will es sich aus dem Munde reißen — Aufschrei aus Entsetzen und Zorn! — zur Stimme muß er herabsinken, um wirkend zu werden. Kühle Rede rollt leidenschaftlicher Bewegtheit entgegen — das Heißflüssige muß in Form starr werden! — und härter und kälter die Sprache je flutendüberflutender Empfindung bedrängt.

Von welcher Art ist die Vision?

Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.

Der Sohn

Anmerkungen zur Neu-Aufführung

Von Rudolf Kayser

Man mag gegen Hasenclevers Drama Einwände haben (ich habe welche). Man mag sagen, daß Dichter und Zeit über dies Werk aus dem Jahre 1913 hinausgewachsen sind; niemand wird es leugnen. Davon unberührt bleibt aber die Tatsache, daß in diesem Gedicht die junge Rebellion zu brennen beginnt, einer neuen Dramatik Flammenzeichen auflohen. Hier und zum erstenmal in unseren Tagen tönt die Stimme neuen Menschentums, das sich nicht scheut, Golgatha und Erlösung, Kampf und Sendung unverschleiert auszusprechen. Alle Vorwände der Erfindung und Charakteristik fallen fort. Jünglingische Sehnsucht steht nackt da: in brennender Glut; mit den Blutstriemen des Flagellanten; bebend im fanatischen Willen zur Tat.

„Der Sohn" ist ein Aufbruch. Das ist mehr als eine neue Kunstmethode oder neue moralische Doktrinen. Eine Generation verlangt ihr Recht. Wir sehen den väterlichen Kerker, aus dem das junge Raubtier herausbricht. Die Gitter brauchen nicht durch Psychologie und weltanschauliche Gegensätze durchgefeilt werden. Sie zerfallen unter dem glühenden Anhauch junger Befreiung.

Befreiung ist kein Duell. Deshalb heißt das Stück „Der Sohn" und nicht „Väter und Söhne". Bei Turgenjew vollzog sich unter diesem Titel der Kampf zweier Generationen, von denen die ältere mildes Behagen, die jüngere nihilistische Zerstörung war. Dieser Kampf ist längst ausgetobt. Die Väter haben ihn verloren. Sie wurden nachgiebig und „fortgeschritten", freundliche Helden der Konjunktur.

Es kommt nicht mehr auf die Väter an, sondern nur auf die Söhne. Hasenclever spricht für sie alle. Sein „Sohn" steht da als (namenloser) Typus, Repräsentant und Aufbruch. Sein Protest gegen die Väter kann nur den Protest gegen die Hemmungen jugendlichen Lebens durch Staat, Gesellschaft, Familie . . . bedeuten. Deshalb scheint es mir eine Schwäche des Dramas zu sein, daß dem Typischen des Sohnes, diesem Symbol beginnender Revolution, im Vater nicht gerade das Symbol der absterbenden Zeit gegenübersteht. Denn dieser Vater ist — trotzdem der Sohn das Prinzipielle ihrer Beziehungen sehr betont — nicht viel mehr als ein Fall individualer Bösartigkeit.

Man könnte sich also das Feindlich-Väterliche paradigmatischer vorstellen. Aber der Sohn ist das ewige Bekenntnis des Jünglings, der gelungene Mut zum Monolog, die rückhaltslose Exhibition eines Dichters der Gemeinschaft. Dieser Sohn, trotz allem Persönlichen seiner Lage, ist unser aller Rufer. Er zerrt keine Werther-Gefühle ans Licht, braust nicht um des Brausens willen, sondern ihn quält das Elend einer morschen Zeit, bis er aufruft zur Tat und zu neuen Ideen. Er fiebert aus den Qualen im Vaterhaus in die süßen Knabenträume von Liebe und Ruhm hinein und schreitet, visionär und bewußt, ins Leben. „Begreifen Sie doch, Mensch; man lebt ja nur in

der Ekstase; die Wirklichkeit würde einen verlegen machen." Doch am Horizont des Knaben erwachen neue Inseln: „Schon hat für mich das Diesseits begonnen. Hilf mir die kommende Erde empfangen!"

Aus der Ekstase wird Ethos. Die einsame Glut schlägt in die Welt, daß sie brenne. Das große Muspilli hebt an. Aber aus der Jünglingszeit bleibt Reinheit und zarte Menschengüte.

Zweimal erklingt in Hasenclevers Drama Musik. Das Finale der IX. Symphonie: Allegro assai vivace. Alla marcia. Und dann: die Marseillaise, unser geliebtes Rebellenlied.

Das, Menschen, ist der Auftakt zur neuen Zeit: Freudiges Brudertum. Sturm gegen die Väter.

Widmung

Von Walter Hasenclever

Wenn du den Becher leerst,
Wo jenseits
Weiße Schwalben trinken:
Vergiß nicht die Träne,
Den Kuß, den du träumtest,
Am Himmel der Toten.
Du bist geliebt!

Und das Licht scheint in der Finsternis

(Leo Tolstoi und Gerhart Hauptmann)

Von Peter Hamecher

Eine neue Stunde des Menschen hebt an. Über dem Graus des Krieges erglänzt der Stern einer neuen Humanität. Der Mensch wird dem Menschen zum Glauben. Die Dichter singen die große Revolution der Herzen, die größte, die je erstrebt ward; die einzige, auf die es ernstlich ankommt. Der Heilige hat Alexander überwunden, und Christus kettet die Gewalt in den untersten Höllenpfuhl. „Die Menschen bauen sich eine so schreckliche Maschinerie der Macht auf, überlassen es dem ersten besten, sich dieser Macht zu bemächtigen (alle Chancen aber sind dafür, daß sich ihrer der sittlich verkommenste Mensch bemächtigen wird), und unterwerfen sich sklavisch und wundern sich, daß sie es so schlecht haben", schreibt Leo Tolstoi. Die Menschen sind der Macht müde geworden, die sie irregeführt hat; die sie entzweit, die sie an den Rand des Untergangs gestoßen hat. Das Geheimnis aber, das sie erlöst, heißt: Liebe, Brüderlichkeit; eine neue Religion der Menschlichkeit. Nach der schlimmsten Nacht, die je über der Menschheit lag, dämmert klar ein Morgen. „Und das Licht scheint in der Finsternis" . . .

Die Religion des Menschen: Leo Tolstoi hat sie verkündigt. Seine kommunistischen Ideen sind primitiv, bauernhaft, russisch. Aber seine Anklagen gegen die Macht sind Flamme. Die Gewalt ist das Böse; die Gewalt der Institutionen wie die Gewalt des Einzelnen. Er war ein Dichter und wurde zum Verkünder, zum Priester, da er erkannte. Und er wollte ganz der Mensch sein, der nichts als Bruder ist. Eigentum ist Gewalt, ist Diebstahl, und er wollte sich alles dessen enteignen, was der Vollkommenheit seines Ideals, der letzten Vollendung seines Menschentums entgegenstand. Irgendwie hielten ihn die Verhältnisse fest. Irgendwie wagte er den Schnitt, die letzte Schmerzzufügung nicht. Die Menschen bogen seinen Glauben nicht, seinen geistigen Mut; aber sie hemmten den moralischen Mut der Verantwortung vor dem Glück und Unglück seiner Nächsten. Bis

er vor dem Ende sich aus der Tragödie herauszureißen versuchte; bis er, im Tode endlich, ganz die Tat seines Willens wurde. Im Sterben fliehend, zerriß er die letzte Fessel ... „Und das Licht scheint in der Finsternis!" Etwas von der Tragödie der bisherigen Menschheit liegt darin. Sie hat das Licht erkannt. Aber auf dem Wege zur Verwirklichung des Gedankens hemmten sie tausend Gewohnheiten und tausend Rücksichten eigener und fremder Ichsucht.

„Und das Licht scheint in der Finsternis." In den vier Akten, die diesen Namen tragen, schreibt Tolstoi sich seine Tragödie von der Seele. Ein Bekenner. Das Dichtertum ist ihm gleichgültig; nein! ist ihm verhaßt. Stepa sagt in dem Stück: „Die Musik löst alle Rätsel des Daseins"; aber Boris antwortet: „Im Gegenteil: sie verdunkelt nur und stumpft das Interesse für sie ab." Das ist Tolstois Anklage gegen die Kunst. Es geht ihm nicht um die Kunst, sondern um den Menschen; um Beichte, Reinigung und Verkündigung. Kunst ist Lüge; aber er will wahrhaftig sein, vor Gott und den Menschen. So schildert er in einem unverhohlenen, rücksichtslosen Naturalismus. Nur die Wahrheit kann der Menschheit dienen.

Die Tragödie Starynzews ist die Tragödie des Menschen, der, neuer Lehre voll, für die andern zum Narren und zum Verbrecher wird. Er hat den Ruf des Müssens vernommen, der heiligen Sendung. Aber wenn er bis zum Ende der Tat, die ihm aufgetragen, gehen will, muß er die Schuld des Unheilstifters auf sich nehmen. Er muß zerstören, um den neuen Anfang zu schaffen. Er geht weit; aber vor dem Letzten macht sein Gefühl aus seiner Verbundenheit mit andern Existenzen hat. Boris hat den äußersten Mut. Er wird zum Märtyrer seines Glaubens. Auch Starynzew vermöchte wohl ein Gleiches. Über das Unglück aber, daß er über andere bringen müßte, kommt er nicht ganz fort. So wird er zu dem, von dem jeder Alexander Petrowitsch sagen kann, er sei „ein Betrüger, der die evangelische Armut predigt und unter dem Vorwand, er habe all sein Hab und Gut seiner Frau überlassen, ein üppiges Leben führt".

In den „Briefen einer Deutsch-Französin" antwortet Annette Kolb auf ein Wort von Karl Kraus, daß das Christentum sich im Kriege als zu schwach erwiesen habe: Nein! Es hat sich als zu stark für die Menschen erwiesen! Auch für den Menschen Tolstoi erwies sich, unter den gegebenen Verhältnissen, die Idee seines Glaubens als zu stark. Aber sie war Macht in seiner Seele, und sie war Macht in seinem Wort, und er ist ganz geheiligt in seinem Bekennertum. Am Himmel der neuen Welt steht er als einer, der den Weg bereitete. . . .

In dem Lichte des neuen Menschenglaubens steht auch Gerhart Hauptmann. Nicht durch Verkündigung zwar, aber durch Gestaltung. Seinen Menschen fehlt das Aktive des Gedankens; aber ihr innerstes Wesen, um dessentwillen wir sie lieben, ist reine, geläuterte Menschlichkeit, ist Trieb gewordene Güte, wie seine Gestaltung Körper gewordene Liebe ist. Die Innerlichkeit der Hauptmannschen Gestaltung ist nichts als die Tolstoische Brüderlichkeit des Mitlebens, nur ganz instinktiv; nur daß bei Hauptmann nicht das Wort redet, sondern die Gestalt. Die junge Generation, die heute die Religion des Menschen verkündet, ist bewußt geistiger, auch abstrakter. Aber Hauptmann hat das Innerliche des Gefühls, und er strömt es über auf seine Mutter Wolffen, auf Schluck und Jau, auf Hannele, auf Rose Bernd. Und sein Florian Geyer und sein Michael Kramer sind Bürger des neuen Reiches, in denen der Strom der Liebe, der Menschlichkeit in hellem Glanze offenbar wird, nicht zu sprechen von jenem Emanuel Quint, der das Geheimnis des Geistes selber aufzuschließen trachtet.

Wenn Michael Kramer am Sarge seines Sohnes vor dem Geheimnis des Lebens und des Todes steht, wenn alle Nebel des Mißverständnisses zwischen ihm und dem Toten schwinden und seine Seele Worte von letzter Erhabenheit findet, so umweht einen ganz die Atmosphäre einer Menschlichkeit, die nur noch Trieb der Liebe und Güte, des heiligen Allerbarmens ist. Um die Liebe geht dieses Drama, um das große Vertrauen der Seelen. Der Tod ist der Durchgang, in dem der alte Kramer wie sein armer, erdgebundener Sohn ihre letzte Schönheit und, hoch über allem menschlich Kleinen, die Vereinigung mit der großen Liebe finden und die Erkenntnis, „daß keiner von uns ein Verlorener ist". „Warum bluten die Herzen und schlagen zugleich? Das kommt, Lachmann, weil sie lieben müssen. Das drängt sie zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung", sagt der alte Kramer. In diesem Augenblick aber steht sein Menschentum auf einer

Höhe, die nichts mehr von der Zerstreuung weiß, sondern nur noch die Liebe kennt. Gott selber, der ewig liebende, spricht aus ihm. Er ist am Sarge des Sohnes der Hohepriester der Religion des Menschen. „Und das Licht scheint in der Finsternis"; auch hier gilt das Tolstoi-Wort.

Vor dem Drama Hauptmanns kann man in Geschmackshinsicht, eine Wandlung unseres Empfindens feststellen. Aber dieser Michael Kramer steht unvergänglich da im Licht seines wunderbaren Menschentums: ein Bürger des neuen Reiches; ein Verkünder des großen Menschenglaubens, zwar nicht durch propagandistische Rhetorik, durch die Predigt des werbenden Propheten. doch durch des Wesens reine Kraft; ein Sendbote der Liebe, die die Welt neu schaffen soll.

Der Kaufmann von Venedig

Von Heinz Herald

Am 8. November 1918 — am Vorabend der Revolution — geht der Kaufmann von Venedig auf dem Deutschen Theater in Szene, zum drittenmal neueinstudiert. Man kommt widerwillig ins Theater, weiß eine Stunde vor Beginn noch nicht sicher, ob überhaupt gespielt werden wird. Die Stimmung ist die denkbar schlechteste. Alles ist zerstreut, bedrückt, beunruhigt, scheinbar der Kunst ganz abgewandt. In jeder Minute können die ersten Schüsse knallen. Die eben erschienenen Zeitungen werden durchrast, man reißt sie einander aus der Hand. Gerüchte gehen um, ohne daß genaues bekannt wird. Der Weltkrieg ist in Auflösung, überall sind die Worte Waffenstillstand und Umsturz zu hören. Die Gespräche sind laut und verstummen nur ungern, wenn der Vorhang sich hebt. Berlin fiebert.

In der ersten Szene ist man noch etwas zerstreut, ertappt manchmal seinen Blick, der von der Bühne weg in den Zuschauerraum geglitten ist, merkt, daß das Ohr leer hört. Aber das sind nur Momente. Irgend etwas fesselt, Bild, Rhythmus oder Atmosphäre. Ganz langsam versinkt die Welt draußen. Kunst regiert. Nie hatte sie einen schwereren Stand. Aber der Zauber ist unwiderstehlich. Die Leichtigkeit dieses Kunstwerks läßt alles Schwere versinken, seine Anmut löscht Häßliches aus, sein Gleichgewicht besiegt das Chaotische. Nur Venedig, von Shakespeare geträumt, ist da. Die Welt draußen mit ihren großen brausenden Rufen und furchtbaren Schreien, mit Blut, Leidenschaft, Verzweiflung, Gewalt ist nicht mehr. Wo sind wir? Tausend Meilen weit, Jahrhunderte fern vom Geschehen dieser Tage; vielleicht auf einem anderen Stern, bestimmt in einer anderen Welt. Auch hier: Blut, Leidenschaft, Verzweiflung, Gewalt, aber anders, beruhigt, eingefügt, ausgeglichen, kunstgeworden. Alles ist durch das Temperament eines Schaffenden, Ordnenden gesehen, ist aufgehellt. Aber diese Welt schließt dicht, es gibt keine Fugen, man kann ihr nicht entschlüpfen. Man läßt sich von den Versen des Gedichts überrieseln. Spätestens in der dritten Szene gibt es in diesem Saale keinen mehr, der nicht gefangen wäre.

Im Hintergrunde baut sich Venedig auf. Nicht viel mehr als eine Silhouette ist zu sehen, ein paar Palastfronten, Häuser, der Campanile, eine geschwungene Brücke, davor ein Kanal von Gondeln belebt. Darüber der italienische Himmel, unendlich, in allen Farben. Hellblau, dunkelblau, rot. Nachts stehen Sterne über den erleuchteten Häusern. Bei aller Einfachheit ein unendlicher Wechsel. Vorn läuft ein Kanal quer über die Bühne, rechts und links überspannen ihn — Auftritt und Gruppenbildungen erleichternd — schmale Brücken; ein paar Ankerpfähle, eine Gondel, der venezianische Löwe auf hoher schwarzer Säule machen die Szene reicher. Ganz vorn, in den Ausschnitt der Bühne gebaut und ihm architektonisch verbunden, das einzig Vollplastische: ein gothischer Bogen, der als Rahmen das Bild immer umschließt. Ein roter Vorhang, der hinter den Säulen fällt, die diesen Bogen tragen: wir sind in Belmont, ein grüner Vorhang vor den Säulen: wir sind in Shylocks Haus. Im Senat ist die rote Gardine in der Mitte gerafft, so daß noch ein Stückchen

Venedig unter abendlichem Himmel sichtbar wird; im Ausschnitt des Vorhangs, auf seinem Sitz, feierlich, der Doge, zu Stoff und Licht abgestimmt die roten Gewänder der Senatoren. — Endlich der letzte Akt in Portias Garten, dies Wunder der Musik in der Dichtung: hinter dem Steinbogen sichtbar nur ein paar Zypressen vor dem besternten Himmel, und ganz fern wie eine Ahnung, kaum wie ein Hauch, die leichte verdämmernde Silhouette der Stadt, die fast im Blau des Nachthimmels ertrinkt.

Manch feiner Reiz der früheren Fassungen ist verloren gegangen, dafür aber eine Einheitlichkeit und Leichtigkeit ohne gleichen erreicht. Die erste Inszenierung stellte reizende winzige Ausschnitte aus Venedig auf die Bühne, die zweite komponierte eine ganze Stadt mit immer neuen Ansichten und Durchblicken auf die Drehscheibe: beide erscheinen nun, stellt man sie in Gedanken neben die neue Fassung, trotz aller Schönheiten allzu körperlich, fast möchte man sagen plump. Unbeschreiblich leicht ist jetzt das Hinübergleiten von Szene zu Szene: ein paar Sekunden Dunkelheit, ein paar anmutige musikalische Akkorde, wir sind im neuen Bild. Zeitlich scheint das Stück gegen die erste und zweite Aufführungsform um ein halbes oder ganzes Jahrhundert vorgerückt, die Farbe hat etwas von der Helligkeit und Festlichkeit der Fresken der frühen Italiener, der Ausdruck, die ganze Haltung etwas von ihrer zurückhaltenden Zartheit, die Stellungen der Menschen und Dinge zueinander etwas von ihrer naiven und rührenden Behandlung der Perspektive. Über allem liegt ein Abglanz der adligen Keuschheit, die der Frührenaissance unvergleichlich eignete. Das Leben schäumt — selbst beim Maskenzug, der mit Singen, Trällern und gedämpftem Pfeifen unsichtbar-sichtbar vorüberzieht — auf, aber nicht über. Fern noch ist die Zeit des sich schrankenlosen Auslebens, des überreichen Reichtums, die zuletzt im Barock mündete und sich ganz erfüllte. —

Als man nachher — noch ein wenig in der Luft jenes schwebenden Jahrhunderts — auf die Straße tritt, umfängt einen wieder die brennende Atmosphäre dieser Welt. Eine Stunde später bricht der 9. November an.

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration: Prolegomena I.

Von Paul Zucker

Eine Kunstgeschichte der Theaterdekoration, wie sie bis jetzt noch nicht geschrieben ist, hätte sich nur mit dem bildhaften Element einer Theateraufführung zu beschäftigen. In diesem Zusammenhang dürfte nicht nach der historischen Bedeutung, dem literarischen Inhalte, oder etwa der Stellung in der Musikgeschichte der Einzelaufführung geforscht werden, so groß auch bei der Eigenart des Stoffes die Verführung zu derartigen Abschweifungen ist. Geschichte des Dramas und der Oper, des Kostüms, Beiträge zur Charakteristik des Publikums, alles dies ist für die rein kunstgeschichtliche Betrachtung unwesentlich.

Die Beschränkung auf das Gebiet des Optischen ist für den Kunsthistoriker des Theaters unumgängliche Grundbedingung. Denn wenn Herrmann[1]) schon als Literarhistoriker entschuldigend meint, daß die allgemeine Wissenschaft der Theatergeschichte etwas von „Parvenuhaftigkeit" habe, so gilt das für die Kunstgeschichte des Theaters doppelt und dreifach. Es fehlen so gut wie alle Vorstudien, zu gleicher Zeit muß das spärlich erhaltene Material aufgesucht, gefunden, gesichtet und nach entwicklungsgeschichtlichen Prinzipien geordnet werden, bevor man an die Anfänge der kunstwissenschaftlichen Analyse denken kann. Gegenüber der großen Reihe von Arbeiten, welche die Bühnengeschichte unter literarhistorischem und musikgeschichtlichem Gesichtswinkel betrachten — eine Reihe, die viele Tausend Bücher und Aufsätze in sich schließt — sind eigentlich nur drei Versuche von Kunsthistorikern zu nennen[2]). So gilt es vor allem, erst einmal die Umrisse zu schaffen, innerhalb deren später die einzelnen Partien des Bildes um so gründlicher durchgearbeitet werden können.

[1]) M. Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte, Berlin 1914.

[2]) Vgl. E. Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Dissertation, Leipzig 1894, ferner H. Janitschek, Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513, Repertorium für Kunstwissenschaft, Band V, 1882, ferner A.-G. Meyer, „Schinkels Theaterdekorationen" in Gesammelte Reden und Aufsätze, Berlin 19 5. L. Hammitsch, Der moderne Theaterbau, Berlin 1906.

Während im allgemeinen der Kunsthistoriker den Gegenstand seiner Forschung vor sich sieht, sind wir auf unserem Gebiet durchweg auf Darstellungen zweiter Hand angewiesen. Graphische Wiedergaben wirklich ausgeführter Dekorationen in Festbeschreibungen, Operntextbüchern und vereinzelt auch gesammelte Folgen von Dekorationsentwürfen bilden den Ausgangspunkt. Doch muß man auch noch einem Teil der graphischen Wiedergaben gegenüber mit Vorsicht verfahren. Szenenbilder aus älterer Zeit haben nicht den unmittelbaren Realitätswert, den die heutigen Momentaufnahmen theatralischer Leistungen besitzen. Andererseits kann in ihnen, auch wo sie in der Form von Dramenillustrationen auftreten, ein Stück der wirklichen Aufführung mit überliefert sein. Dieses echte Stück gilt es herauszuholen oder die völlige Theaterfremdheit der betreffenden Illustration aufzuzeigen und so durch die Fortschaffung unbrauchbaren Materials der Theatergeschichte einen Dienst zu erweisen, — in erster Reihe müssen zu diesem Zweck die Elemente ausgesondert werden, die durch die rein bildkünstlerischen Aufgaben der betr. Darstellungen bedingt sind."[1])

Um aber überhaupt ein einigermaßen klares Bild der Leistungen einer Epoche zu gewinnen, müssen wir zur Ergänzung der bildhaften Wiedergaben — selbst wenn sie als maßgeblich befunden werden — im weitesten Maßstabe gleichzeitig literarische Zeugnisse heranziehen. Am klarsten sprechen die eigentlichen Festbeschreibungen, die gleichsam offiziell in Form von unglaublich ausführlichen Berichten veröffentlicht wurden. Berichte, in denen weder die einzelnen Konfekte des Nachrisches eines königlichen Festmahles, noch die Anzahl der Pferde des letzten Kammerherrn vergessen wurden. Natürlich nahmen in ihnen die Beschreibungen von Theateraufführungen keinen geringen Raum ein. Aber immerhin waren nur ein Teil der in Betracht kommenden Ausstellungsstücke Festaufführungen. Für alle anderen sind wir zur Ergänzung des graphischen überlieferten Eindruckes auf gelegentliche Briefe, Kapitel in Reisebeschreibungen und andere zufällig erhaltene Berichte von Zeitgenossen angewiesen, die unter Umständen sehr plastische Schilderungen einzelner Aufführungen enthalten. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ergeben noch die überaus zahlreich erscheinenden „Theatral-Kalender", „Musenalmanache", „Theaterchroniken" und „Theaterjournale" eine Fülle von Hinweisen. Fast durchweg enthalten sie Ballettbeschreibungen mit genauester Angabe der Dekorationen, und bei allen Erstaufführungen, von denen sie berichten, sind stets der Dekoration und dem sie entwerfenden Künstler ein paar Zeilen gewidmet.

Recht wertvoll ist auch die große Anzahl der ästhetisch-theoretischen Traktate über Theater und Oper, in denen über die Berechtigung der Dekoration gehandelt wird und über die Wichtigkeit, die ihr zukomme. In diesen Schriften gelehrter Italiener und Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts werden sehr genaue Schilderungen der jeweiligen Bühnenzustände, ihrer technischen und künstlerischen Bedingungen gegeben. Und endlich können wir noch aus einer anderen ähnlichen Quelle schöpfen, den theoretischen Traktaten bildender Künstler und Gelehrter über Perspektive, Architektur und ihre Hilfswissenschaften. Vom Anfang des 16. Jahrhunderts ab, seit Serlio, wird in diesen Werken, fast regelmäßig, von der Perspektive ausgehend, über das Bühnenbild gesprochen in engem Zusammenhange mit allerlei technischen Beschreibungen von Theatermaschinerien — bald mehr, bald minder ausführlich. Und hier stellen sich neben Italiener und Franzosen schon in früher Zeit auch Deutsche, — um nur zwei der wesentlichsten zu nennen, L. Furttenbach und Sturm. Neben diesen zeitgenössischen Dokumenten bieten die zahlreichen lokalen Theatergeschichten, meist von früheren Regisseuren verfaßt, auch hier und da wertvolle Hinweise, ebenso einige rein literarische und musikhistorische Veröffentlichungen[2]). Aber naturgemäß sind diese Arbeiten im wesentlichen nach den Gesichtspunkten der Theatergeschichte verfaßt, also vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus durchaus von Nichtfachleuten geschrieben.

Bei dieser vollständigen Vernachlässigung der Bühne besteht von seiten der Kunstgeschichte nun die Frage, ob die Theaterdekoration der kunstgeschichtlichen Betrachtung denn überhaupt ein geeignetes und vor allem ein wesentliches Feld der Erkenntnis bietet. Es ist dies aber doch wohl der

---

[1]) Vgl. Herrmann, op. cit.

[2]) J. F. R. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, 1794. E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, 1854. A. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens, 1899. Wertvolle Hinweise auf das Dekorationswesen in früherer Zeit bei: A. Neißer, „Servio Tullio" von Agostino Steffani, München 1902, usw.

Fall, ja sogar es kann eine Geschichte der Theaterdekoration das Stilwollen bestimmter kunstgeschichtlich umschriebener Epochen vielleicht reiner erkennen lassen als die Geschichte der bildenden Künste. Denn seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts ungefähr stellen sich zwischen die künstlerische Intuition, das erschaute Idealbild, und die Umsetzung in die Scheinrealität der Bühne keine wesentlichen technischen Schwierigkeiten mehr, während die Architektur und die darstellenden Schwesterkünste durch bestimmte Voraussetzungen gleichsam gebunden sind. Material, Technik und Zweckbegriff bei der Architektur, die Nachahmung der Wirklichkeit und in gewissem Sinne ebenfalls Material und Technik bei Malerei und Skulptur sind die Ursachen einer gewissen Trübung — zum mindesten einer verändernden Entwicklung der ursprünglich stilistisch „reinen" Idealanschauung. Aus dieser ästhetischen Gebundenheit der bildenden Künste ergeben sich zwar selbstverständlich wieder neue künstlerische Möglichkeiten, die eben gerade die Eigentümlichkeit jeder dieser Kunstgattungen ausmachen, — aber diese Möglichkeiten haben nichts mit dem Wesen des gemeinsamen Oberbegriffes „Stil" zu tun. Indem sie die ästhetischen Möglichkeiten des einzelnen Kunstobjektes bereichern, verwischen sie doch die reine Erscheinungsform des Stilbegriffes.

Man wende hier nicht ein, daß der Stil sich gerade aus solchen Hemmungen entwickelte, daß gerade statische und konstruktive Rücksichten so manche Architekturstile erst geschaffen hätten, daß sich eben aus den materialtechnischen Bedingungen und Zweckbestimmungen der Stil bilde[1]). Ist es doch gerade die Aufgabe der Kunstwissenschaft, zu untersuchen, was über diesen Semperschen, rein materialistischen Anschauungskreis hinaus das Wesen eines Zeitstiles ausmacht, jene nur metaphysisch zu erfassenden, immer wechselnden formalen Tendenzen, die eben nicht durch Bedingungen eines neuen Materials und Änderungen der Technik (im weitesten Sinne) bedingt und erklärbar sind. Auch das scheinbar so einfache psychologisch-historische Gesetz der actio und reactio reicht als Erklärung nicht aus. Systematisch könnte man nun versuchen, gleichsam von außen — deduktiv — an diesen Begriff des Stiles heranzukommen. Man müßte möglichst alle jene ästhetischen Werte ausschalten, die sich eben aus Material, Technik und Gebrauchszweck ergeben, letzten Endes also alle „artistischen" Werte. Wollte man dieses Verfahren aber nun beispielsweise auf das Kunstgewerbe anwenden, so würden überhaupt keine Werte mehr übrig bleiben, weil gerade auf diesem Gebiete von den Semperschen Forderungen überhaupt nicht abzusehen ist, und für diesen kulturgeschichtlichen Komplex von Erscheinungen — aber auch nur für diesen — der Sempersche Stilbegriff eine hinreichende ästhetische Fundierung gibt.

Vom Kunstgewerbe ginge die methodologische Linie zur Architektur, von den reinen Zweckbauten bis zu Triumphbögen und Denkmälern. Die Grenze zwischen den durch die Sempersche Anschauung zu erklärenden Erscheinungen und den darüber hinausgehenden formalen Tendenzen wird innerhalb der Baukunst noch verhältnismäßig leicht zu finden sein, wesentlich schwieriger schon auf dem Gebiete der darstellenden Künste. Die Kunstwirkungen der Plastik und Malerei, die sich aus Material und Technik ergeben, sind — trotz aller ad usum proprium erfundenen Theorien der rein impressionistischen Epoche — relativ begrenzt, das ästhetische Moment des Zweckes fällt hierbei schon ganz aus. Hinzu kommt aber wieder ein neuer Faktor, der beim Kunstgewerbe und der Architektur nicht mitspielte, nämlich das Streben nach illusionistischer Darstellung eines außerhalb des Kunstwerkes bestehenden realen Objektes, der Versuch einer möglichst vollkommenen Nachahmung. Daß der Grad des Gelingens dieser Nachahmung kein Maßstab für die ästhetische Bewertung eines Kunstwerkes sein kann, ist allmählich klar geworden — denn von einer solchen ästhetischen Bewertung ausgehend, wären die Effekte eines Panoptikums oder Dioramas die künstlerisch wertvollsten. Immerhin kompliziert jedoch das Moment der Wiedergabe der realen Umwelt die begriffliche Analyse eines Kunstwerkes der darstellenden Kunst.

Uns kommt es nun darauf an, begrifflich möglichst einfache ästhetische Objekte zu finden. An ihnen werden wir um so leichter das, was uns zur Umschreibung eines Kunststiles wesentlich dünkt, erkennen können. Diese begrifflich einfachen Kunstwerke werden solche sein, bei denen die eben aufgeführten, durch Technik, Material, Gebrauchszweck und Streben nach einer möglichst vollkommenen

[1]) G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 1863.

Illusion bedingten ästhetischen Faktoren ganz oder teilweise fortfallen. Als solche der künstlerischen Phantasie den geringstmöglichen Widerstand entgegensetzende Objekte des Kunstschaffens sind beispielsweise Phantasiearchitekturen auf Bildhintergründen, Buchillustrationen und Theaterdekorationen anzusehen.

Von diesem prinzipiellen Gesichtspunkt ausgehend wäre eine Kunstgeschichte der Theaterdekoration gleich fruchtbar für die Geschichte der bildenden Kunst, wie für die der Bühne.

Porträts junger Schauspieler

Emil Jannings

In elementarer Ursprünglichkeit steht da ein Block, ein Satz vor uns, der gemeinhin eines ausdrückt: die mit dem Stigma des Masseninstinkts (im guten und bösen Sinn) behaftete Persönlichkeit. — Geht man allgemein an das Wesen des „echten" Schauspielers von außen heran, so bildet umgekehrt die Rolle nicht das Prisma für die Eigenart dieser Erscheinung. Im eigentlichen Sinn des Wortes ist Jannings tatsächlich kein Dar-Steller.

Seine Persönlichkeit als Schauspieler verdeckt ganz sein Äußerungsvermögen als Darsteller. Jannings ist ganz Komplex eigenster Züge, der das Darzustellende in seine Wesensart beugt, in seine Eigenart übersetzt. Trotz seiner Jugend, mit allem Gepräge des Ausgereiften, Fertigen ausgestattet, das die Gabe des Verstellens, des Hineinkriechens in Rollen, erstickt. Er braucht niemals einen Lehrer gehabt zu haben; er steht ganz außerhalb des Handwerksmäßigen, das da bedeutet, einen Weg zur darzustellenden Gestalt finden, technische Schwierigkeiten überwinden. Die können nicht vorgelegen haben, da er sich von vornherein nur selbst zeigte, mit aller Art und Unart, und die Kunst der Verwandlung, des Darstellen-Wollens nicht übte. Er gehört zu den wenigen, die die Person gleichsam durch sich selbst auslegen, mit Erfolg auslegen dürfen, weil sie über eine kraftvolle, eigen getönte Persönlichkeit verfügen. Das ist die Stärke des Schauspielers Jannings, die zugleich die Schwäche des Darstellers Jannings in sich schließt.

Er kann nur jene Gestalten verkörpern, die er gleichsam mit seiner eigenen Gestalt zu verdecken vermag, die seines Schlages sind: primitiv, elementar, in dumpfe Willenssphäre gebeugt, gut oder böse, ohne Winkelzüge, dabei täppisch, nie hinterlistig. Er ist der Spieler des Lasters — der Trunkenheit, Brutalität, Ausschweifung — und kann nicht minder die tiefste, ungelenke Güte — die keine Individualgüte, sondern die aus den Massen geboren ist — geben, alles in seinen eigenen Grundfarben. Hat er seinem Wesen adäquate Naturen zu verkörpern, da bewegt sich seine Kunst auf Berggraten der Meisterschaft (Galomir in „Weh dem, der lügt"). Sind sie seiner Wesensart nicht verwandt, so beugt er sie mit unerhörter Konsequenz in seine Perzeption. Er kann nicht kopieren. Alle Wege, alle Züge führen zentripetal auf ihn selbst zurück. Man könnte ihn visionslos, durch seine Eigenart gehemmt, nennen. Sein Können als Dar-Steller ist, wie gesagt, dem Umfange nach beschränkt. Es bleibt in den Grenzen der Äußerungsmerkmale der Persönlichkeit Jannings. So kommt es, daß manche Gestalt, vom Autor, vom Leser, ganz anders gesehen — wohl unter seiner Hand festere Form empfängt, dabei aber des Gewollt-Symbolischen verlustig geht (Matrose in „Seeschlacht"). Für die Dichtung oft eine Gefahr, für die Bühne niemals. Einer, den der Dichtertext mehr hemmt als erleichtert, mehr fesselt als anregt. Gegen den Inhalt einer Gestalt wird sich Jannings oft versündigen, gegen die Form der Bühnenfigur nie. Er ist ganz der Gegensatz des Nichts-als-Darsteller Werner Krauß, der sich wie eine Gerte jedem Willensakt, jeder Idee anschmiegen kann, ohne sein eigenes Innerstes offenbaren zu müssen. Jannings hat sein Geheimnis bereits erzählt, ehe er zu sprechen beginnt.

Blitzschnell, spontan, kann er im glücklichen Falle die in sich geschlossene, seiende Form der gewollten Persönlichkeit beleuchten; und zeigt sie in ihrer einseitigen Erscheinung (als Typus),

niemals in der Entwicklung. Die werdende, mit der Handlung wachsende Gestalt ist ihm fremd. Nicht die Seele, die deutelnde, sondern der Wille, der in Klarheit gefaßte, ist das treibende Element in ihm. Darum kann sein Gesicht bei innerem Fieber nicht glimmen, bei Musik nicht in Heiterkeit quellen. Erst Donner und Blitz, die elementare, äußere Erscheinung, bringt den Körper in unwillkürliche Bewegung. . . .

In seiner Gestaltungskunst verfügt er über jene primitive Mimik, die frei ist von jeder Routine, bar ist jeder Tradition. Dabei ist er innerhalb seiner Grenzen nie arm, nie verlegen um ein ganzes Register von Klangfarben (er wäre ein Falstaff ohnegleichen, wenn er ihn spielen würde!) Geradheit in jedem Zug, elementar in jeder Bewegung. Ein Körper, der sich nicht krümmen kann, der sich ganz wenden muß, will das Auge einmal rückwärts schauen. Mit großem Kopf auf muskulösem, fast starrem Gladiatorennacken, weit geöffneten Augen, als gäbe es stets etwas, darüber er zu staunen hat. Nie behend, natürlich in jeder Faser — dabei niemals Abklatsch.

Jannings ist unter den Jungen der dynamische Spieler: Symbol des Masseninstinkts und — Hymnus auf ihn.

Assaf Ciffrin

Annemarie Seidel

Annemarie Seidel: blonde Undurchdringbarkeit. Eine gewisse Verhaltenheit, die überdeckt: wo die Komödie einsetzt. Vielleicht immer Komödie, vielleicht immer zivile Gestalt. Die Grenze ist kaum erfühlbar.

Im Zerbrechlichen eine Kraft, die, langsam sich ballend, nichts Blitzartiges, nichts Überraschendes hinausschlägt. Von der trügerischen Indifferenz blonder Erotik, die einen maßlosen inneren Schrei werdend weiß. Dieses Zögern ist ein Schwälen, von Überlegungen geschürt. Die Überlegungen mischen sich der Intuition. Leicht haben die Gestalten einen Überschuß an Intellekt, der ihrer natürlichen Bewegung gefährlich werden könnte. Etwas Infantiles ist im Hintritt und in der Gebärde. Gerade diese körperliche Halbfertigkeit zeichnet neben die geistige Reife einen eckigen Zug. Der Blick, aus Weichem, Gütigem, Kindlichem geboren, verliert im Durchgang durch den Gedanken seinen zarten Schmelz. Der Schrei, von einer Sprödigkeit lange im Leisen zurückgehalten, ist — entfesselt — halb schon Verzicht . . . Aber diese Widerstreite sind bezwingend. Ein leidender Strich verbindet Gesegnetsein der triebhaften Lust: zu empfangen. Der Trieb ist hier nicht das Schmissige. Ein Muskel scheint verletzt, angeschnitten. Das Zögern weckt die eigentliche Erschütterung (und sollte nie der Routine verfallen).

Sie hat leidenschaftliche Fermaten. Dann entschält sich der Kern. Ein Schweigen, das die tiefen Töne befreit. Es wirkt ganz einfach, selbstverständlich, daß das äußere Bild ins innere übergeht, sich mit metaphysischem Gehalt lädt, neu, erfüllt, berauscht ein Entscheidendes gibt das, worauf es ankommt: Verkündigung. Es ist nicht der mimische Effekt, sondern aus Instinkten gewordene Einheit des Wollens und Vermögens. Vom Kino weitab.

Zum Infantilen zeigt sich auch dieser Gegenpol: nach jugendlichen, heitersten Augenblicken die große Einfachheit des Feierlichen, weibliche Abgeklärtheit, Besonnenheit der Späteren, erfüllte Herzlichkeit, aus Überstandenem gereift. Wendla Bergmann, die zwischen Bäumen Frühling atmet, in gedämpfte, steigende, beklemmende Ahnung hinaufrückt und in mordender Gewißheit rasch verweht. Hier hat die Schauspielerin Annemarie Seidel allerlei Musik — die Genossin einer unmusikalischen Generation —, jene Musik, die durch Glieder, Blicke Wendungen vibriert, ehe Tanzschritte locken.

Sie nahm schon zu schwere Last auf, oder ungeschickte Hand belud sie damit. In „Kronbraut", wo sie weder Maße hatte, noch die Kraft, „die Hände zum Himmel empor" zu heben. Aber die Modulation ist nie fehl.

Für die Jugend, die mit dramatischem Werk jetzt um das Theater kämpft, ist sie ein erlesener Kamerad. Weder aus Drill, noch aus Berechnung oder Freundschaft. Sondern sie trägt diese

Zeit in sich mit Wunsch und Fehler, Energie, Absonderlichkeit — und auch mit dem Unausgewachsenen, Infantilen der Generation. Auf der Münchner Kammerspiel-Bühne, die dieser Dramatik gehört, würden greise Menschen lächerlich sein. Knaben und Mädchen herrschen. Eine junge Tapferkeit gibt den Ausschlag. Sie gehen so sicher umher, wie nur die unbesorgten, vom Dilletantismus leicht bestrichenen Künstler gehen. Daß die Routine ihnen, ihr insbesondere, fehlt, ist schön und eine Stärke. Käme Routine, so würde sie kaum zur üblichen Härte, Schärfe, Blankgescheuertheit führen, sondern in falsches, tötliches Anklingen.

Die Aufgaben der Annemarie Seidel müssen wechseln, häufig, immer. Das Rollenfach ist nicht schematisch zu erklären. Shakespeare freilich war zu schwerer Brokat für sie. Aber dieses zwischen Traum und Schmerz und Wachsein Bebende treibt sie in den Panzer der Johanna von Orleans. Aus Reichtum und Zwiespalt könnte sie — nach Kämpfen wohl — den klaren großen Ton finden starke stille Einfachheit (seine Dämmerung begann), wenn auch sie aus Unbekümmertheit viele Stachel gegen sich selber richtet, manches zerstört, was gefördert ihr herrlich anschlagen könnte.

Max Krell

Protest des Goethebundes

gegen die Aufführung eines französischen Lustspiels

Er wird in deinem Mund
Nicht unverdächtig klingen,
Als schmähst du Fremdes: Schund!
Um eigenen anzubringen.

a. k.